HISTORIA MEXICANA

VOL. XLVIII OCTUBRE-DICIEMBRE, 1998 NÚM. 2

190

Las imágenes en la historia del México porfiriano y posrevolucionario

EL COLEGIO DE MÉXICO

HISTORIA MEXICANA

REVISTA TRIMESTRAL PUBLICADA POR EL CENTRO
DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE EL COLEGIO DE MÉXICO

Fundador: DANIEL COSÍO VILLEGAS
Directora: SOLANGE ALBERRO

HISTORIA MEXICANA es una publicación trimestral de El Colegio de México. *Suscripción anual*: en México, 150 pesos. En Estados Unidos y Canadá: individuos, 32 dólares; instituciones, 50 dolares. En Centro y Sudamérica: individuos, 26 dólares; instituciones, 34 dólares. En otros países: individuos, 42 dólares; instituciones, 60 dólares.

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.
ISSN 0185-0172
Impreso en México/*Printed in Mexico*
Estampa Artes Gráficas, S.A. de C.V.
Privada de Dr. Márquez 53, Col. Doctores, 06720 México, D.F.
Fotocomposición y formación: Literal, S. de R. L. Mi.

Certificado de licitud de título núm. 3405 y licitud de contenido núm. 2986, expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, el 30 de septiembre de 1988, y número de reserva 189-89 del primero de febrero de 1989.

HISTORIA MEXICANA

VOL. XLVIII OCTUBRE-DICIEMBRE, 1998 NÚM. 2

190

SUMARIO

PRESENTACIÓN LAS IMÁGENES EN LA HISTORIA DEL MÉXICO PORFIRIANO Y POSREVOLUCIONARIO

Imagen e Historia: asociación inevitable e incluso unión indisoluble, desde los signos y dibujos que los hombres de la prehistoria dejaron en las paredes de sus cuevas, los glifos y jeroglíficos de la tabletas y estelas del viejo y nuevo mundo, los tímpanos románicos y los retablos barrocos. Allí es donde innumerables generaciones leyeron la historia de las dinastías que las gobernaban, la de sus dioses y de sus santos, la de las guerras que las habían desgarrado, el recuento de los tributos que pagaban y los accidentes de los planetas. Este primer e indiscutido reinado de la imagen, fue interrumpido por el advenimiento de la escritura multiplicada por Gutenberg y pudo parecer cancelado por la alfabetización masiva que se llevó a cabo en los países occidentales a partir del siglo XIX.

Pero si la imprenta tendió a relegar la imagen al papel secundario de ilustración del texto escrito, el acceso generalizado a este último se acompañó también del surgimiento de un nuevo tipo de imagen, la fotografía y el cine, que empezaron a desplazar al texto escrito hasta el punto de volverlo a menudo inútil.

El presente número de *Historia Mexicana* aborda las relaciones que se establecieron desde los principios entre la fotografía y el cine por una parte, y la historia de México por otra. El país donde la imagen había sido un modo privilegiado de comunicación desde los tiempos preshispáni-

cos debía, en efecto, reservar a la imagen en sus nuevas modalidades un papel esencial y a veces, único. Los ensayos aquí presentados revelan algunas de estas relaciones y abrirán, sin lugar a dudas, nuevas perspectivas en una búsqueda tan novedosa como atractiva.

Solange Alberro

INTRODUCCIÓN PRODUCCIÓN Y REPRODUCCIÓN MECÁNICA DE LAS IMÁGENES EN LOS SIGLOS XIX Y XX Y SU ESTUDIO

Aurelio DE LOS REYES
Universidad Nacional Autónoma de México

TAL VEZ LA INVENCIÓN DEL SISTEMA LITOGRÁFICO por Aloys Senefelder a fines del siglo XVIII en Baviera inicie un proceso acelerado de búsquedas y hallazgos técnicos de producción y reproducción mecánica de las imágenes, que conllevó en el siglo XIX una revolución en su fabricación y apreciación,

> [...] entramos en una época en que puede decirse que la imagen impresa ha alcanzado la mayoría de edad. No sólo empleó todos los procedimientos antiguos sino que inventó más técnicas que todas las conocidas en la historia precedente. Muy probablemente el número de imágenes impresas entre 1800 y 1901 fue considerablemente superior al número total de imágenes impresas antes de 1801.[1]

Época en la que continuamos sumergidos, porque este siglo ha atestiguado el nacimiento de la televisión y del video, así como a partir de los ochenta el incremento de la velocidad en la creación de nuevas propuestas visuales, como la digitalización de la imagen, los medios de comunicación multimedia y la realidad virtual,[2] que rebasan la capacidad de asimilación del historiador. Desde sus inicios, dichas imágenes conllevan el reto de servir como fuente

[1] IVINS, 1975, p. 135.
[2] Para una aproximación a su impacto en la vida contemporánea, véase REHINGOLD, 1994.

para el conocimiento histórico, pese a la dificultad que entraña su interpretación y lectura. Se suele cuestionar su valor como documento, no obstante lo dicho por Marrou:

> [...] documento lo es toda fuente informativa de la que el ingenio del historiador sabe sacar algo para el mejor conocimiento del pasado humano, considerado en el aspecto de la pregunta que se le ha hecho. Es evidente que no puede decirse dónde empieza o acaba el documento: poco a poco, su noción se va ampliando hasta llegar a abarcar textos, monumentos y observaciones de toda clase.[3]

Para el historiador del arte, en particular, el estudio de estas imágenes es un desafío porque antes que arte son un hallazgo técnico científico producto de la combinación de la mecánica, la física y la química; la artisticidad de las primeras imágenes reproducidas mecánicamente es una apreciación a posteriori, lo mismo que la búsqueda de la artisticidad por sus productores. A su vez, la reproducción masiva de la imagen relativizó tanto el concepto de la unicidad de la obra de arte como el concepto mismo de arte.[4]

A la litografía, que permitió la reproducción de grandes volúmenes de estampas sin variar la misma plancha, siguió la fisionotracia, primer intento de llevar a cabo el retrato de una persona con la ayuda de un aparato para lograr un parecido más fiel al modelo:

> [...] sistema de paralelogramos articulados, susceptibles de desplazarse en un plano horizontal. Con la ayuda de un estilete seco, el operador sigue los contornos de un dibujo [...]
>
> Aunque los trabajos de un miniaturista fuesen sólo trabajos de artesano, siempre se encuentra en ellos una relación entre el modelo y la copia. El artista hacía resaltar en su obra lo que le parecía el rasgo más característico de su modelo, dándole

[3] Marrou, 1968, p. 59.

[4] Partiendo de un concepto tradicional de arte, Walter Benjamin expone con claridad la irrupción del cine en la teoría del arte; aunque un problema es el cine en la teoría del arte y otro el de la teoría del cine como arte. Benjamin, 1973, pp. 17-57.

así, a la par de un parecido exterior, un cierto parecido moral. La técnica fisionotracia es exactamente lo opuesto.[5]

A la fisionotracia siguió la fotografía, primero posada, lo que la acercó a la pintura, luego instantánea, lo que le permitió congelar en un pedazo de papel el tiempo y los objetos en movimiento; por último el cine, que al desarrollar su propia especificidad y convertirse en la convergencia de otros medios de expresión al integrar imagen en movimiento, color (sea blanco y negro o varias tintas), música, diálogo, ruidos, actuación, argumento, además de partir de la indisoluble unidad de tiempo y espacio,[6] se convirtió en una sinfonía poliexpresiva, destacada por los futuristas italianos.[7] No gratuitamente Ricciotto Canudo lo tituló el séptimo arte.[8] Gracias a la poliexpresividad heredada por sus sucedáneos, la televisión, el video y los medios multimedia, constituyen hoy día un desafío para la metodología historiográfica.

En México la historia y la historia del arte han abordado tardíamente, cuando lo han hecho, el estudio de tales imágenes. La fisionotracia no se ha deslindado del retrato en miniatura de uso común en los círculos acomodados de la sociedad a fines del siglo XVIII y principios del XIX,[9] a pesar de haber llegado antes que la fotografía; cualquier frase que se escriba sobre el tema es una aportación. En 1950 Enrique Fernández Ledesma publicó su estudio pionero sobre la fotografía, a más de 100 años del arribo de ésta a México.[10] Pasarían casi 30 años, 1978 para retomar el tema con la publicación del segundo estudio de interés, en el

[5] FREUND, 1946, pp. 22-26.

[6] Para un análisis de este problema véase HAUSER, 1969, en particular el capítulo "Bajo el signo del cine".

[7] MARINETTI *et al.*, 1916.

[8] CANUDO, 1923.

[9] En una exposición del Museo Nacional de Historia se exhibió la fisionotracia mezclada con la miniatura, sin aludir a su especificidad. No se incluyó referencia alguna a la historia en México de dicha técnica. Véase CIANCAS *et al.*, 1966; OBREGÓN, s.f.; MEYER, 1978, y *Artes de México.*

[10] FERNÁNDEZ LEDESMA, 1950.

catálogo de una exposición;[11] a partir de 1980 se incrementó su historiografía, pese a lo cual resulta insuficiente dada la riqueza y vastedad del tema. No obstante haberse publicado esas dos obras sobre los primeros años,[12] el estudio definitivo sobre la llegada de la fotografía a México está aún en el futuro.

Escasa es la bibliografía sobre cine

La televisión espera al audaz que intente historiarla, particularmente desde la óptica de la historia del arte, porque, como ocurrió hace 100 años con el cine, se le niegan nexos con el arte y la estética. Tampoco existe un estudio sobre la estética de la radio, a pesar de que desde la perspectiva acústica conlleva también un concepto de lo bello, ante lo cual las propuestas de los futuristas italianos sobre los *intona rumori* cobran actualidad; independientemente de que se encuentre a la espera de un estudioso que se ocupe de sus impactos político, económico y social.

Para utilizar las imágenes producidas por medios mecánicos, dejando aparte las preguntas concretas que se haga a cada medio o a cada imagen, el estudioso ha de conocer la especificidad del medio que las produce, consciente de la estrecha unión de la técnica con la calidad, ya que ésta, así como su capacidad para documentar el presente, se vincula con los avances técnicos. Tal especificidad va unida a la calidad estética, porque una es la calidad de la imagen fotográfica, otra la de la cinematográfica, otra la de la televisión, otra la del video y otra la de los multimedia (CDROM), sin tomar en cuenta la habilidad y la capacidad del manipulador del aparato productor de imágenes de cada medio para crear belleza, haciendo imperceptible la frontera entre historia e historia del arte.

Otro aspecto del problema es la circulación y consumo de tales imágenes. La producción masiva de la imagen foto-

[11] Meyer *et al.*, 1978.
[12] Hernández, 1988 y Casanova, 1989.

gráfica se inicia con la invención del negativo por Talbot y los del formato llamado "tarjeta de visita" (6 × 9 cm) que patentó Disderi; ambos permitieron la copia múltiple de una misma imagen y el abaratamiento del retrato; la producción masiva de la imagen continúa con la creación de la prensa fotomecánica al finalizar el siglo XIX, que incrementó ampliamente la circulación de las imágenes en los estratos medios y superiores de la sociedad y borró la frontera entre lo público y lo privado, al publicar fotografías de actos familiares privados.

Por su parte, el cine surgió con carácter familiar; el espectáculo vino después y el arte mucho, mucho después. Los hermanos Lumière iniciaron sus experimentos con su familia. La llegada del tren captó el arribo de unos familiares a la terminal del ferrocarril en La Ciotat, ciudad en la Costa Azul de Francia, donde poseían una finca de verano; *Pelea de niños* es una serie de imágenes de dos primas hermanas, hijas de los Lumière, por una cuchara. Fue después de tener la certeza del dominio de la técnica cuando el invento salió del círculo familiar. El cine documentó con fidelidad hábitos y costumbres familiares, sin perder de vista que desde su nacimiento hasta el día de hoy ha captado la cotidianidad, imbricándose fuertemente en el organismo social, con el Estado, la Iglesia, la política, la economía, los trabajadores, y con las expresiones artísticas en general.

La recepción de las imágenes mecánicas es un aspecto más del problema historiográfico.

El hallazgo de tales medios de producción y reproducción de imágenes corresponde al desarrollo del capitalismo, que a su vez acelera la comunicación entre los países, lo que se traduce en una utilización generalizada de dichos medios en las principales ciudades de todo el mundo. Cada ciudad y cada país los adecuó a su circunstancia, a su tiempo y a su desarrollo.

El estudio de tales imágenes resulta particularmente atractivo en la actualidad, por la apertura de los estudios históricos a perspectivas diferentes a lo estrictamente político o económico. Su circulación masiva las liga con lo cotidiano, con lo privado y lo público, con la familia, con

diversas mentalidades, ideas y creencias. Su estudio ofrece una perspectiva diferente de lo político o económico.

El presente número de *Historia Mexicana* se integró con ensayos que abordan aspectos de la imagen mecánica en México: litográfica, fotográfica, publicitaria y cinematográfica, sin olvidar el incremento de su circulación mediante la técnica fotomecánica de la prensa ilustrada. Cada medio ofrece una perspectiva diferente de la historia, y de la historia del arte mexicano. María Ester Pérez Salas en la "Genealogía de *Los mexicanos pintados por sí mismos*" narra el proceso que llevó a adoptar en México la idea de publicar una galería de tipos representativos del país, que satisficiera la búsqueda de una iconografía mexicanista. Daniela Marino en "Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual y la política en México, 1870-1919", habla de la sobrevivencia de las costumbres y los convencionalismos en los retratos de niños muertos, pintados con la técnica del óleo desde fines de la colonia y posteriormente captados con la técnica fotográfica; explica también el problema de los zapatistas al tomar y difundir masivamente sus fotografías y su propio punto de vista por medio de la prensa —único medio de difusión masiva de entonces—, dadas su composición social mayoritariamente pobre, y su escasez de recursos económicos, políticos, y por lo tanto, técnicos. Alberto del Castillo Troncoso en "Entre la criminalidad y el orden cívico: imágenes y representaciones de la niñez durante el porfiriato" se ocupa de la infancia sin desligarla de su imagen fotográfica y la circulación de ésta en la prensa ilustrada.

Jorge L. Lizardi Pollock en "Imaginar el 98; iconografía mexicana de la guerra hispano-cubano-estadounidense" habla de la estrecha relación entre las imágenes de dicha confrontación bélica y la tendencia política de los diarios mexicanos que las difundían. Judith de la Torre en "Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa gráfica del porfiriato" se aproxima con cuidado al nacimiento de la prensa ilustrada a fines del siglo pasado y la incorporación paulatina de la fotografía a la misma. Rebeca Monroy Nasr en "Enrique Díaz y fotografías de actuali-

dad. (De la nota gráfica al fotoensayo)" habla del reportaje fotográfico en la prensa ilustrada de los años veinte y treinta. Julieta Ortiz en "Arte, publicidad y consumo en la prensa. Del porfirismo a la posrevolución" trata sobre la imagen publicitaria publicada en la prensa durante ese periodo. Por último, Julia Tuñón en "Una escuela en celuloide. El cine de Emilio 'Indio' Fernández o la obsesión por la educación" habla de la preocupación del cineasta por hacer de sus películas un libro de texto. Por lo demás, el artículo de Tuñón trasluce la utilización del video como instrumento de consulta que permite un estudio más riguroso de las películas. En suma, se aborda el estudio de imágenes producidas mecánicamente desde diversos puntos de vista.

Esperamos que cada una de las aproximaciones a las imágenes mecánicas sirva de estímulo para continuar su estudio.

REFERENCIAS

BARBERA, A. y R. TURIGLIATTO
1916 *Leggere il cinema.* Milán: Mondadore

BENJAMIN, Walter
1973 "La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos.* Madrid: Taurus, pp. 15-57

CANUDO, Ricciotto
1923 *Manifeste des Sept Arts.* París: Nouvelles Editions Séguier.

CASANOVA, Rosa y Olivier DEBROISE
1989 *Sobre la superficie bruñida de un espejo.* México: Fondo de Cultura Económica.

CIANCAS, Ester y Bárbara MEYER
1966 *Catálogo de la colección de miniaturas del Museo Nacional de Historia.* México: Museo Nacional de Historia.

FERNÁNDEZ LEDESMA, Enrique
1950 *La gracia de los retratos antiguos.* México: Ediciones

Mexicanas.

FREUND, Gisèle
1946 *Las fotografías y las clases medias en Francia durante el siglo XIX.* Buenos Aires: Losada, «Biblioteca Sociológica».

HAUSER, Arnold
1969 *Historia social de la literatura y el arte.* Barcelona: Ediciones Guadarrama.

HERNÁNDEZ, Manuel de Jesús
1988 *Los inicios de la fotografía en México.* México: Edición del autor.

IVINS Jr., W.M.
1975 *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica.* Barcelona: Gustavo Gilli.

MARINETTI, Corra, Ginna SETTIMELLI y Chiti BALLA
1916 "La cinematografía futurista", en BARBERA y TURIGLIATTO, pp. 44-51.

MEYER, Eugenia
1978 *Imagen histórica de la fotografía en México.* México: Museo Nacional de Antropología e Historia.

MARROU, Henri Irené
1968 *El conocimiento histórico.* Barcelona: Labor.

OBREGÓN, Gonzalo
s.f. "La colección de miniaturas del Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec", en *Artes de México,* 159.

REHINGOLD, Howard
1994 *Realidad virtual. Los mundos artificiales generados por un ordenador que modificarán nuestras vidas.* Barcelona: Gedisa «Límites de la ciencia, 24».

GENEALOGÍA DE *LOS MEXICANOS PINTADOS POR SÍ MISMOS*

María Esther PÉREZ SALAS C.
Instituto Dr. José María Luis Mora

LA PUBLICACIÓN DE *LOS MEXICANOS PINTADOS POR SÍ MISMOS* en 1854, constituyó un acontecimiento importante dentro del desarrollo editorial de México. La utilización de la litografía como parte esencial del trabajo, mediante la cual se mostraba una amplia galería de tipos considerados populares, así como las descripciones de carácter literario, en las que participaron diversos representantes del género costumbrista, convirtieron a dicha obra en un documento único en nuestro país, dentro del subgénero de tipos.

El manejo de tipos de carácter costumbrista en México, como los que constituyen la obra de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, fue resultado de dos procesos: uno externo y otro interno. El externo estuvo representado por el movimiento romántico europeo, que favoreció el desarrollo del costumbrismo de corte romántico e influyó de manera decisiva en la producción literaria y gráfica de nuestro país durante la primera mitad del siglo XIX, proceso que abordaremos en el presente trabajo. El interno lo integró la presencia de tipos y escenas de carácter popular que se cultivaron visualmente desde el periodo virreinal, representado por los cuadros de castas, los biombos, las figuras de cera y la producción de los artistas viajeros del periodo posindependiente.[1] De esta manera, cuando los literatos

[1] Este proceso es más amplio y no será analizado en el presente artícu-

nacionales se integraron al movimiento romántico, la larga trayectoria de las manifestaciones visuales se acopló rápidamente al costumbrismo decimonónico.

La representación visual, aunada a la descripción literaria de aquellos elementos considerados típicos, fue un fenómeno que respondió al proceso exógeno. Era consecuencia del romanticismo, corriente artística y literaria que para el primer tercio del siglo pasado inundaba a Europa y que favoreció el reforzamiento del individualismo y el nacionalismo. Fue precisamente este último, que en Europa se manejó mediante el florecimiento de lo medieval, el que llevó al rescate de lo propio y característico en los países americanos.

El género literario que mejor se adaptó a esta tendencia de reforzamiento nacional fue el costumbrismo, el cual en el momento en que se publicó *Los mexicanos pintados por sí mismos,* acompañado de ilustraciones litográficas, reforzó el desarrollo de toda una corriente plástica en nuestro país.

Del costumbrismo derivó el subgénero de los tipos, que rápidamente obtuvo una autonomía, tanto literaria y gráfica, como editorial. Desde su aparición en las publicaciones periódicas, de manera paulatina adquirió un carácter propio, el cual después se definió, al grado de llevarse a cabo ediciones completamente destinadas a dicho subgénero, lo que dio origen a una práctica con características literarias y formales específicas. Se llegó a conformar un estilo distintivo que gozó de gran aceptación en la mayoría de los países donde se presentó.

El subgénero de los tipos consiste en un relato sobre un personaje determinado, que presenta cierta peculiaridad, ya sea por su oficio, su forma de vestir o de hablar, o por el papel que desempeña dentro de la sociedad. De esta manera, aguadores, ministros, militares, clérigos, coquetas, costureras, etc., se convirtieron en temas predilectos de las descripciones de tipos. Acorde con la tendencia del escritor, la peculiaridad del personaje podía ser manejada des-

lo, sólo hacemos mención de él con el propósito de ubicar la publicación que nos ocupa dentro de un contexto específico.

de ángulos diferentes, ya fuera moralista, satírico, folklórico o nacionalista.

Cuando el género costumbrista empezó a complementarse con la ilustración gráfica, los tipos ofrecieron grandes facilidades al ilustrador, en cuanto había que representar a un solo personaje, destacando sus características. De esta manera en poco tiempo se convirtió en una constante que los tipos fueran acompañados de una estampa, por lo general grabada en madera.

Durante un proceso de gestación relativamente corto (1830-1842), las publicaciones o colecciones de tipos revistieron características propias, primero en Inglaterra y después en Francia. Dichas obras consolidaron la culminación del costumbrismo como movimiento colectivo, a la vez que convirtieron al subgénero de tipos en una de las expresiones de la sociedad romántica, mediante el cual intentaron rescatar a sus personajes representativos, así como plasmar su imagen para la posteridad.

Esta clase de trabajos de gran valía para la historia social, literaria y gráfica de mediados del siglo XIX, comparte una serie de elementos afines. Se trata de obras colectivas en las que participaba un extenso número de autores, tanto literarios como gráficos, de muy distinta calidad. Cada tipo iba acompañado por lo menos de una ilustración a una página y de algunas viñetas intercaladas a lo largo del texto, con lo cual se garantizaba una publicación bellamente ilustrada, característica que le daba a la edición su especificidad, con mayor atractivo comercial.

Por medio del grupo de personajes que integraban la colección se pretendía dar una imagen de la sociedad en su conjunto, mediante la descripción y análisis de la vida colectiva de sus tipos genéricos, desde los estratos más altos hasta los más bajos. Se manejaban las distintas clases del conglomerado social, así como las diversas profesiones que en éste se desarrollaban, a la vez que se representaban actitudes psicológicas y de carácter social.

Si desde el punto de vista literario la descripción del tipo fue una aportación del siglo XIX, su representación plástica tuvo sus orígenes en el siglo anterior. Desde el siglo XVIII

los llamados personajes pintorescos habían sido representados gráficamente en las *Colecciones de trajes* y en los llamados *Gritos* de la ciudad. Ambas manifestaciones alcanzaron una gran circulación en toda Europa; su finalidad era presentar una colección de estampas con los tipos más interesantes o pintorescos de la ciudad. El peso recaía completamente en la imagen, la cual iba acompañada de una leyenda mínima que podría referirse a la denominación de la provincia de donde era oriundo el personaje, o bien al nombre de su oficio o al pregón mediante el cual anunciaba sus productos.

Los *Gritos*[2] y las *Colecciones de trajes*[3] se entremezclaron, dando como resultado álbumes de estampas que sin ser todavía una colección de tipos propiamente dicha de acuerdo con los cánones establecidos posteriormente, fue un paso importante desde el punto de vista editorial, en cuanto a la publicación de obras sobre personajes de carácter popular que trataban de captar todo lo típico y característico de éstos.

Las colecciones propiamente dichas de tipos de la primera mitad del siglo XIX, en las que se presenta una descripción literaria y una gráfica, fueron continuación de la tradición iniciada por las *Colecciones de trajes*, los *Gritos* y las estampas que utilizaban toda esta imaginería popular.

Heads of the People

Inglaterra fue el primer país donde apareció una publicación de tipos que presentaba a los personajes que caracterizaban a la sociedad, en la cual, texto e ilustración se utilizaron como una unidad. La obra *Heads of the People: or Portraits of the English* comenzó a publicarse por entregas en 1838 y entre 1840-1841 se imprimió como libro en dos vo-

[2] Como *Les Cris de Paris*, 1737; *Cries of London*, s.f.; *Di Bologna, L'Arti per via*, 1660, o *Los gritos de Madrid*, 1798.

[3] Como *Costume of England*, 1805; *Costumes pittoresques de la France*, s.f., y *Colección de Trajes de España*, 1777.

lúmenes. A partir de la edición de esta obra se establecieron las pautas que darían uniformidad a las publicaciones posteriores.

Se trata de una obra colectiva, en la cual no todos los colaboradores literarios tienen calidad semejante. Entre los más conocidos destacan William M. Thackeray, Leigh Hunt y el editor Douglas Jerrold, autor de 19 artículos. En total se presentan 101 tipos, 50 en el primer volumen y 51 en el segundo.[4]

En cuanto al trabajo de ilustración, cada tipo contaba con su respectiva representación gráfica, obra de Kenny Meadows (1790-1874) en cuanto al dibujo, y de Orrin Smith respecto al trabajo de grabado. En términos generales *Heads of the People* mantiene unidades formal y editorial. El hecho de que las ilustraciones fueran realizadas por un mismo artista confiere a la publicación un carácter especial, sobre todo desde el punto de vista plástico.

Acorde con el título, las ilustraciones que acompañan a cada uno de los tipos que forman la galería sólo representan los bustos de los personajes analizados. La imagen generalmente precede a la descripción literaria y ocupa todo el espacio disponible de la página. El dibujante pone especial interés en las actitudes y poses. Si bien presta singular cuidado a la representación de la indumentaria, la tristeza de la costurera, la avidez del usurero, la timidez de la debutante o la gentileza de la camarera de bar se advierten claramente. Se trata de un manejo lleno de humor británico y frenológico. Las figuras no se encuentran representadas en espacios físicos fácilmente detectables; sólo mediante tenues trazos se alude a una calle, un carruaje, un escritorio o un barco. La atención está centrada en el retrato del personaje (ilustración 1).

El frontis del primer volumen manifiesta un carácter un tanto satírico, pues representa a varios tipos rodeando al dibujante, quien acomoda a uno de ellos "El niño malcriado" para poderlo retratar, escena que recuerda el trabajo de crítica social realizado por el pintor inglés William

[4] *Heads of the People*, 1840-1841.

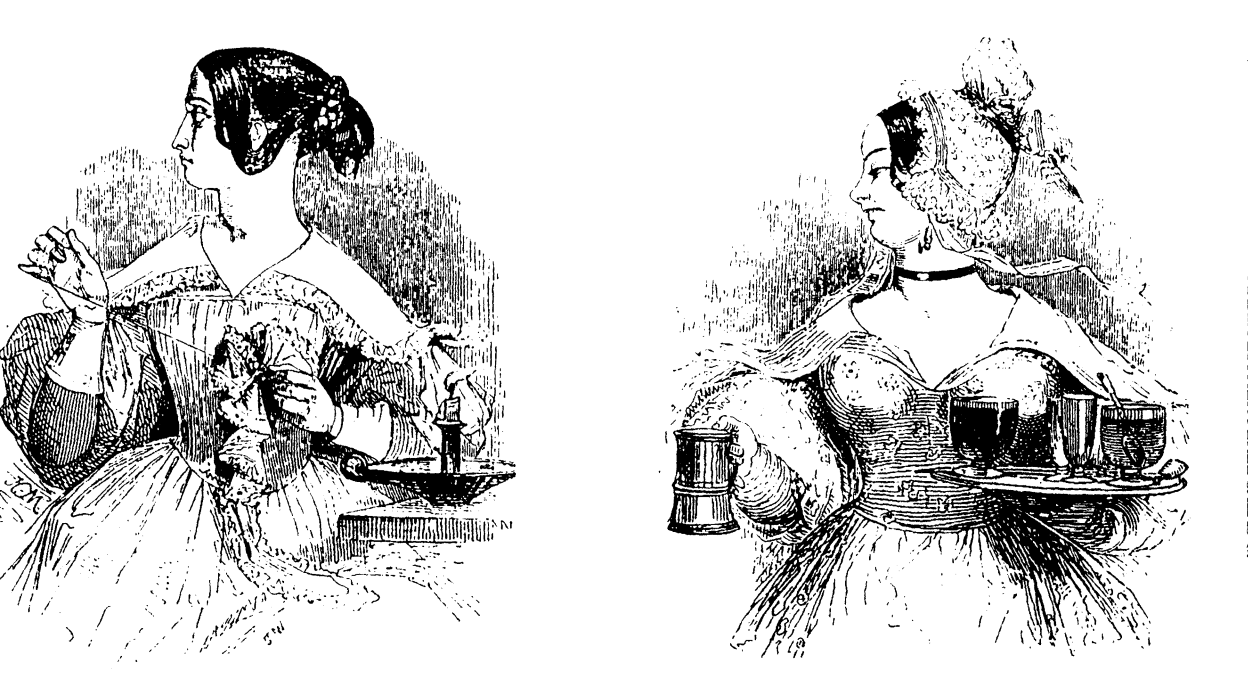


Ilustración 1. Kenny Meadows, "La Costurera" y "La Cantinera". *Heads of the People*, 1840-1841.

Hogarth. En el frontis del segundo volumen se abandona el aspecto crítico, pero se enfatiza el trabajo del dibujante, ya que éste aparece con la pluma en la boca y presenta un libro entreabierto de cuyas páginas salen los tipos abordados en el volumen, y en primer plano precede la escena un gran tintero con plumas cuyo remate son las cabezas de otros personajes, aludiendo a que algunos todavía están por realizarse. Por su parte, los prefacios de ambos volúmenes están adornados con viñetas que insinúan el interés por representar a los personajes típicos ingleses susceptibles de ser tipificados.

En cuanto a la galería de tipos que conforman los dos volúmenes, está compuesta por distintos personajes de los diferentes grupos sociales, tanto de clase alta como baja; lo mismo sucede con los representantes religiosos, que igualmente se refiere tanto a los curas pobres como a los obispos. La mayoría son personajes contemporáneos londinenses y son pocos los representantes de la provincia, como el "Campesino de Irlanda", o su homólogo inglés. Muy pocos aluden a lo típicamente inglés; con excepción del "Cockney" y el "Limpiador de Chimeneas", el resto son personajes que se encuentran en cualquier ciudad europea del siglo XIX, como el juez, el soldado, la vendedora de canastas, el aprendiz de imprenta, el cura de pueblo, el maestro de escuela, o los representantes de la aristocracia.

La modalidad de acompañar a cada uno de los personajes descritos con una ilustración se inició en la publicación inglesa. En este sentido, la colaboración colectiva literaria que ya se había manifestado en otras obras de carácter costumbrista, en *Heads of the People* se establece como una constante. De esta manera, literatos y grabadores unen sus propias formas de expresión para describir a cada personaje.

Heads of the People tuvo como objetivo principal la presentación colectiva de la vida inglesa valiéndose de los rostros y el carácter de sus personajes para preservar la imagen de la época.[5] Se analizó a los tipos bajo la óptica de un

[5] *Heads of the People*, 1840-1841, vol. I, p. III.

reformismo moralizador, tal y como se indica en el prefacio del primer volumen, al señalar que

> [...] uno de sus propósitos es la formalidad moral [...] [por lo que esta clase de obras] es para leerse y pensar, pues posee una simpatía profunda y delicada, un conocimiento de la vida humana y un placer erudito, un entretenimiento filosófico y un sarcasmo honesto.[6]

El éxito de esta colección fue inmediato, y los receptores empezaron a pedir que se integraran más personajes. A pesar de que no se presentaron todos los tipos de la sociedad inglesa, la obra se reeditó en varias ocasiones. *Heads of the People* fue el primer ejemplo importante de una publicación donde se llevó a la práctica esta idea de coleccionar exclusivamente artículos de tipos, con lo cual quedó perfectamente diferenciado el subgénero.

Simultáneamente a la aparición de las entregas inglesas, en París empezó a publicarse una traducción de la obra, realizada por Émile de La Bédollièrre, bajo el título de *Les anglais peints par eux-mêmes*, y posteriormente, en 1840-1841, la colección fue ofrecida al público francés en dos volúmenes, cuya edición estuvo a cargo de Léon Curmer.[7] Además de ciertos cambios formales que comentaremos más adelante, el traductor puso especial cuidado en incluir determinadas anotaciones que ofrecían algunas precisiones orientadas a mayor comprensión de lo expuesto en el texto, tales como explicar qué eran los *muffins*, o describir la división por secciones de los restaurantes ingleses.

Un elemento digno de tomarse en cuenta es el hecho de que a la traducción francesa se le haya cambiado el título de *Heads of the People* por el de *Les anglais peints par eux-mêmes*. Este cambio es significativo, pues muestra el interés de los editores franceses por aclarar que la obra presentaba la visión de los habitantes de Inglaterra realizada por sus

[6] *Heads of the People*, 1840-1841, p. IV. Probablemente este carácter moralizador provenía de la corriente iniciada por Addison y Steele en el siglo XVIII.

[7] *Les anglais*, 1840.

coterráneos. Tal modificación vino a convertirse en una denominación de tipo genérico para las publicaciones subsecuentes, las cuales llevarían el título de "pintados por sí mismos". A pesar de que ésta no fue una aportación de la versión inglesa, su edición en otro idioma estableció una pauta a seguir.

Como se puede apreciar, la primera obra sobre tipos de que se tiene noticia tuvo una excelente acogida tanto en Inglaterra, su país de origen, como en Francia, al grado que en la introducción del primer volumen se menciona que es la inspiradora de una obra similar de carácter nacional en Francia.[8] Lo cual nos lleva a mencionar que los franceses, además de publicar la traducción de la versión inglesa, de inmediato se aventuraron en la empresa de realizar una versión propia que sería...

LES FRANÇAIS PEINTS PAR EUX-MÊMES

Al igual que lo hiciera su modelo inspirador, empezó a publicarse por entregas en 1839 bajo el título de *Les français, Moeurs Contemporaines*, que estuvo al cuidado del editor Everatt. Inicialmente se había proyectado que la edición constara de 48 o 49 entregas, pero a partir de la cuarta se alteraron los planes, al hacerse cargo de la obra L. Curmer, quien modificó el proyecto original. Se decidió elaborar 411 entregas, lo que provocó que se editara en nueve volúmenes y que su publicación se prolongara hasta 1842. Asimismo, a partir de la conclusión del primer volumen se cambió su título por el de *Les français peints par eux-mêmes*.[9] En este sentido la versión francesa registró un cambio sustancial, pues de una edición modesta que copiaba al modelo inglés pasó a ser una obra más ambiciosa que marcaría un estilo propio.

Al enfrentarse a un proyecto tan amplio como era utilizar un voluminoso número de tipos, se requirió establecer

[8] *Heads of the People*, 1840-1841, vol. I, p. IV.
[9] UCELAY, 1951, pp. 69-70.

un orden temático para agrupar a los personajes presentados, por lo que los nueve volúmenes quedaron organizados de la siguiente manera: los primeros cinco se dedicaron a tipos urbanos, es decir de la ciudad de París; los siguientes tres a los de la provincia y las colonias, y el último presenta un carácter misceláneo al emplear tanto tipos como escenas de costumbres.[10] Este volumen, cuyo nombre específico es *Le prisme*, fue gratuito para los suscriptores de la colección completa, según se advierte en la carátula.[11]

Acorde con las características de su predecesor inglés, la obra francesa es resultado de la colaboración de varios autores literarios, de los cuales algunos son de primer orden como Balzac, Gautier o Charles Nodier. Dibujantes y grabadores de muy buena calidad, como Grandville, Monnier, Meissonier o Pauquet, entre otros, realizaron las ilustraciones. De ahí que este sentido, el aspecto plástico adquiriera mayor relevancia frente a su antecesor.

A partir del diseño del frontispicio y de la representación del tipo, se establecieron determinadas pautas que serían repetidas en las publicaciones posteriores. En el frontis se presenta a un hombre que coloca en un muro el cartel que anuncia la edición, quien es contemplado por varios transeúntes. Asimismo, varios tipos que forman parte del volumen aparecen en la viñeta de la introducción. Respecto al tratamiento de los personajes que forman la galería, al igual que en la versión inglesa el texto va precedido por un grabado del tipo a toda la página, pero en la versión francesa éste aparece representado de cuerpo entero (ilustración 2), y a lo largo del texto se intercalan algunas viñetas alusivas.

Respecto a las que acompañan la descripción literaria, éstas varían de número. En general al inicio del texto hay una relacionada con el ambiente en que se mueve el tipo, por ejemplo en "L'Epicier" se presenta la tienda en que trabaja, la viñeta de la letra capitular muestra el rostro del joven, y la de fin de texto alude a su única diversión los

[10] *Les français*, 1841-1842.
[11] *Le prisme*, 1841.



Ilustración 2. Gavarni, "L'Epicier". *Les français peints par euxmêmes*, 1841-1842.

fines de semana, que consiste en realizar paseos campestres con su novia. En este sentido, no obstante que a primera impresión se presenta al personaje aislado de todo espacio físico, mediante el contenido del texto y el discurso de la imagen, se le va ubicando en su hábitat y se van mencionando las características principales de su oficio, por lo que los elementos iconográficos son más ricos en las viñetas que en el grabado del tipo.

En los tres volúmenes dedicados a la provincia se respetan las pautas establecidas desde el inicio de la publicación. Las ilustraciones relativas a los tipos oriundos de las posesiones de ultramar añaden una sutil información en cuanto al medio geográfico, ya sea desértico, tropical o algún otro. Los personajes son representados realizando algunas faenas o participando en escenas propias de la región.

Tal fue la importancia otorgada al aspecto gráfico, que la obra cuenta con un índice en el que además de dar el nombre del autor literario se enumera con precisión la serie de planchas y de viñetas que acompañan al artículo, así como los nombres de los dibujantes y los grabadores de cada una de ellas. Asimismo, en el margen izquierdo del índice se reproduce en pequeño formato la representación gráfica del tipo, lo cual da a la publicación un manejo más visual que literario.

Entre los principales artistas que participaron en *Les français* se puede citar a Gavarni, Grandville, Daumier, Monnier, Johannot, Meissonier y Daubigny, cuyos trabajos fueron reproducidos en madera a la testa. A pesar de que en 1841 la técnica litográfica ya era conocida en Francia, se dio preferencia al grabado en madera tanto por las posibilidades expresivas y de composición que permitían las técnicas de relieve, como por considerársele el medio más adecuado para ilustrar obras de carácter literario.[12] La litografía era utilizada preferentemente en las publicaciones periódicas y en las estampas sueltas.[13]

[12] VICARY, 1986, pp. 20-21.
[13] FARWELL, 1981, p. 1.

Una de las aportaciones significativas de *Les français*, fue que además de llevar a cabo una obra tan grande y con tanto éxito dedicada al subgénero de los tipos, desde el punto de vista plástico estableció una fórmula visual para la representación, la cual se convirtió, a partir de ese momento, en una pauta de ilustración por excelencia, que fue observada por la mayoría de las publicaciones que incursionaron en dicho tema. Salvo pequeñas variaciones, se nota el predominio de la ilustración a toda la página que acompaña a las descripciones de los tipos. En este sentido, se creó una representación visual diferente a la de la escena, la vista o el retrato.

Por otra parte, el manejo del tipo, aunado al crecido número de viñetas para cada personaje dio a la obra un carácter visual propio de las publicaciones ilustradas románticas, con el cual se instauró un nuevo lenguaje destinado tanto al receptor de las clases medias acomodadas como a los nuevos lectores populares, cuyo número iba cada vez en aumento.

Este manejo visual iniciado por el editor Léon Curmer, fue observado también en la traducción francesa de *Heads of the People*, al añadir viñetas al principio del texto, así como letras capitulares y algunas viñetas de fin de capítulo, que en su mayoría fueron realizadas por el francés Malapeaux. A pesar de que se reprodujeron los tipos diseñados por Kenny Meadows, a excepción de "La Costurera" realizada por Gavarni, la integración de las viñetas y el aumento del formato de la obra, similar al de *Les français*, dieron a la versión francesa de la obra británica un carácter más afín al de las publicaciones románticas del momento y una mayor riqueza plástica.

La predilección por el grabado en madera no era privativa de Francia. La técnica del relieve gozaba de gran popularidad en Inglaterra y fue introducida a Francia por Johannot en 1830.[14] Técnica que rápidamente se nacionalizó y encontró excelentes cultivadores, quienes la convirtieron en el vehículo artístico por excelencia, gracias a

[14] UCELAY, 1951, p. 117.

las facilidades que ofrecía desde el punto de vista editorial, ya que se empleaba la misma prensa para el grabado que para la tipografía. De ahí que al iniciarse la edición de la obra francesa se contara con una tradición importante de grabado que podía respaldar la ilustración.

Otro elemento que vale la pena destacar es el manejo satírico de los tipos, que lo aparta del tratamiento moralizador de su antecesor inglés. Esto se debe principalmente a que la publicación de los primeros volúmenes coincidió con el éxito de las fisiologías,[15] publicaciones en donde los personajes eran abordados con algunos toques humorísticos.

Una vez establecidas las características de la obra francesa y sus aportaciones al subgénero de tipos, es menester señalar que a partir de la idea original se desarrolló un concepto más elaborado. La obra francesa pretendió agotar todos los tipos que se presentan en Francia y sus colonias. Asimismo se inclinó por un carácter realista descriptivo a la vez que resaltó el elemento humorístico. En este sentido *Les français* se convirtió en una obra arquetípica.

LOS ESPAÑOLES PINTADOS POR SÍ MISMOS

En sentido cronológico, la obra que siguió a la publicación francesa fue *Los españoles pintados por sí mismos,* en la cual las pautas establecidas por las versiones iniciales fueron adaptadas a las características hispanas. En cuanto a la forma de edición, registró un comportamiento similar a sus antecesoras: primero apareció por entregas (probablemente en 1842), y posteriormente en volúmenes, el primero de ellos en 1843 y el segundo en 1844. La edición estuvo a cargo de Ignacio Boix.[16]

[15] Género literario de muy breve duración iniciado en Francia en 1825. Su orientación pseudocientífica reforzó la tendencia a tipificar a ciertos personajes, a la vez que realizaba una descripción crítica del grupo social donde se desenvolvía su objeto de estudio.

[16] Es menester hacer notar que desde marzo de 1843 se pusieron a la venta en la ciudad de México los ocho volúmenes de *Les français peints par eux-mêmes,* así como la versión francesa de *Heads of the People;* asimis-

De manera semejante a la versión de *Heads of the People*, cada volumen constaba de 49 tipos, de ahí que fuera más modesta que la obra francesa. El total de artículos es de 99, debido a que al final del segundo volumen se añadió uno más del "Curioso Parlante" (Mesonero), denominado "Tipos perdidos, tipos hallados", en el que abordó varios personajes. Dado el reducido número de colaboraciones, cuenta con un solo índice de tipos con sus respectivos autores, sin hacer referencia a dibujantes ni grabadores.

Al igual que los modelos ya establecidos, se trata de una obra colectiva. En el primer volumen participaron más de 28 autores, diez dibujantes y tres grabadores. En el segundo se registra el trabajo de 38 autores, quince dibujantes y cuatro grabadores. A pesar de que en la prensa costumbrista española se utilizaba la litografía para las ilustraciones, en esta obra se prefirió el grabado en madera continuando con la tradición impuesta por el modelo francés.

En cuanto a las características de orden formal, *Los españoles* siguió de cerca a su antecesora francesa, ya que esta primera edición fue muy cuidada, tanto desde el punto de vista tipográfico como en los demás elementos, como composición de artículos, disposición de la página, distribución de las láminas, etc. Trató de ser una réplica de *Les français*, aunque no logró su extensión ni tampoco empleó la misma calidad de impresión. El éxito de la publicación española fue tal, que en 1843 Boix realizó un segundo tiraje del primer volumen, al cual marcó como segunda edición.[17]

Por lo que se refiere al trabajo realizado por los autores literarios, no todos eran exclusivamente literatos, característica que convierte a *Los españoles* en una obra de actualidad que brinda una visión de la vida nacional contemplada desde diversos ángulos. Entre los colaboradores se pueden contar poetas, dramaturgos, novelistas, periodistas, políticos y médicos, además de los costumbristas propiamente dichos, como Mesonero Romanos, Estébanez Calderón, Antonio

---

mo, se tuvo noticia de las primeras entregas de *Los españoles pintados por sí mismos.* Véase *El Siglo XIX* (30 mar. 1843), p. 4 y (18 jun. 1843), p. 3.

[17] UCELAY, 1951, p. 108.

Flores, Manuel Bretón de los Herreros y Antonio Gil de Zárate entre los más conocidos.

Los ilustradores continuaron el trabajo que se realizaba entonces en las publicaciones periódicas de carácter costumbrista. Asimismo se enlazaron con la tradición de las colecciones de estampas que tenían por objeto reproducir tipos populares y regionales con sus trajes típicos y profesiones características, que desde finales del siglo XVIII habían gozado de tanto éxito en España como en el resto de Europa.

Colaboraron en la obra los principales artistas del momento, entre los que destacan: Leonardo Alenza, Francisco Lameyer, Fernando Miranda, José Vallejo, Eusebio Zarza, Villegas, Miguel de Rey y Vicente Urrabieta; Calixto Ortega grabó la mayor parte de los diseños. Cada uno imprimió en su trabajo su sello individual, a pesar de que se conservó una unidad al seguir de cerca la fórmula visual establecida en *Les français.*

Desde el frontispicio del primer volumen, diseñado por Lameyer, la referencia al antecedente francés es evidente. Se presenta a un grupo de transeúntes que se arremolina frente a una manta que anuncia el título de la obra y una figura masculina en segundo plano, situada en la parte superior de la manta llama la atención de los espectadores sobre la sección del título "por sí mismos". A su vez, la introducción está enmarcada por una viñeta de Urrabieta, en la que figura una buena parte de los personajes que forman parte de la galería, a la manera de *Les français.*

El tratamiento de los tipos sigue de cerca a la obra francesa: cada uno de los personajes cuenta con un grabado a toda la página fuera de texto, además de las viñetas que acompañan la descripción literaria, que por lo general son tres: la de inicio de capítulo, la letra capitular y la de fin de texto. La función de las viñetas y la capitular es presentar el ambiente donde desarrollan sus actividades los personajes descritos literariamente, mostrar los instrumentos de su oficio y exhibir algún aspecto de su carácter. Tal es el caso de "La Cigarrera",[18] que presenta como viñeta de ini-

[18] *Los españoles,* 1843-1844, vol. II, pp. 327-337.

cio la fachada de la fábrica de tabacos de Madrid; en la capitular, su mesa de trabajo con hojas de tabaco y un mazo de puros, y en la viñeta de fin de texto se aprecia a la joven cigarrera enfrentándose a un alguacil, con lo que se pone de manifiesto su carácter valiente, dispuesto a defender sus derechos.

Pese a que se sigue la fórmula francesa de representar al tipo aislado de todo contexto ambiental, en algunos casos se advierten alusiones a la actividad que desempeña, ya mediante su indumentaria o por algunos elementos propios de su oficio.

En cuanto al manejo del espacio, cada uno de los artistas lo trata de diferente manera; algunos apenas hacen referencia a un muro o al piso mediante algunas sombras, aunque no llegue a identificarse si se trata de un área abierta o cerrada, ya que toda la atención se centra en el tipo, tal y como lo hace Lameyer en "El Torero".[19] En cambio, otros autores sutilmente ubican al tipo en un espacio determinado, como en "El Clérigo de Misa y Olla",[20] en el cual Miranda esboza por medio de tenues líneas el humilde templo del sacerdote pueblerino.

De esta manera, en las ilustraciones españolas advertimos la forma de interpretar y modificar la fórmula visual instaurada en *Les français*. El original aislamiento de la figura llega a romperse a tal grado, que en "El Aguador" y en "La Gitana"[21] Alenza ubica en segundo plano a otros tipos que desempeñan la actividad: en el caso de "La Gitana", leyendo la mano a un incauto, y en el de "El Aguador", cargando sobre sus hombros el tonel lleno de agua para repartir. Al añadir todos estos elementos, los ilustradores de *Los españoles pintados por sí mismos* se acercan más al género costumbrista al respetar la representación verídica y correcta de todos los elementos. La ubicación del personaje en un espacio físico determinado y en compañía de otras figuras, aunado a los detalles proporcionados por las viñetas, ade-

[19] *Los españoles*, 1843-1844, vol. II, p. 1.
[20] *Los españoles*, 1843-1844, vol. I, p. 185.
[21] *Los españoles*, 1843-1844, vol. II, p. 289.

más de imprimir mayor movimiento a la escena, independiza cada vez más la ilustración del texto.

Frente a sus antecesoras, la obra española presenta un marcado interés por dejar plasmadas sus costumbres, para desechar la imagen ofrecida por los extranjeros. Se plantea el deseo de representar las características típicas de los españoles, ante el peligro de que perdieran su originalidad a consecuencia de la influencia francesa. "Nos hemos propuesto no dejar en el tintero uno solo de los pocos tipos originales que aún conservamos".[22] De ahí que desfilen la maja, la gitana, el torero y tantos otros personajes que habían sido explotados por el romanticismo europeo. En este sentido se advierte una postura ambivalente en la medida en que a pesar de no querer ser identificados con dichos personajes, son los españoles quienes los representan con cierto orgullo. Hay interés por distinguirse, pero a la vez integrarse al mundo europeo representado por Francia, al seguir el modelo de la publicación francesa.

Ese intento por rescatar lo típicamente español se redujo a unos cuantos tipos, ya que el resto lo componen aquellos personajes que se encuentran en cualquier país, como el pretendiente, la patrona de la casa de huéspedes, la costurera y muchos más, tal y como sucede en las versiones inglesa y francesa, con lo que pierde el sentimiento nostálgico y adquiere un carácter de actualidad. Su intención era manifestar el estado existente de sus costumbres, sus artes y su literatura.[23]

Los españoles pintados por sí mismos creó todo un estilo que se repitió tanto en España como en varios países iberoamericanos. Las pautas características del subgénero, como ser obras colectivas acompañadas por ilustraciones, manejar una galería de tipos representativos del país en cuestión, así como el título genérico de "pintados por sí mismos", constituyeron elementos que predominaron en varias publicaciones del mundo hispanoamericano de las tres décadas siguientes.

[22] *Los españoles,* 1843-1844, vol. II, p. VII.
[23] *Los españoles,* 1843-1844, vol. II, p. VIII.

Como ejemplo podemos citar *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852) y *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854). Las ediciones de Cuba y México siguieron de cerca la influencia española, como podemos constatar al revisar la lista de tipos que integraron la colección, así como el tratamiento gráfico. En cuanto a los 24 personajes analizados en la versión cubana, la mayoría son urbanos que cuentan con homólogos en las diversas ciudades decimonónicas europeas, como Francia, España o Inglaterra; respecto a su representación visual, el ilustrador Landaluze siguió completamente las pautas de las colecciones de tipos, como se puede apreciar en la "Vieja Curandera" o "El Corredor".[24]

El caso de México, destaca por el hecho de que la versión nacional se realizó 30 años después de haberse independizado de España, lo que pone de manifiesto que los lazos en el ámbito cultural con la antigua metrópoli aún eran estrechos. El ejemplo de Cuba es entendible en la medida en que continuaba siendo colonia española.

La publicación de obras sobre tipos bajo el formato de colección siguió en México un proceso diferente al europeo. Desde el punto de vista temático, el subgénero apareció primero en revistas literarias;[25] y en cuanto al empleo formal, se vio precedido por las ediciones extranjeras sobre tipos, así como por la impresión en nuestro país de obras dirigidas al público infantil donde por vez primera se utilizaron fórmulas visual y literaria empleadas por las colecciones procedentes del viejo continente.

La distribución en México de las colecciones europeas despertó el interés por publicar obras específicas sobre tipos mexicanos, lo cual sería un éxito, desde el punto de vista editorial en virtud de que no existía obra alguna en la que se concentraran los trajes regionales o nacionales del país, o en su defecto los oficios o pregones de los vendedores ambulantes de la ciudad, temas que en Europa constituyeron el eje alrededor del cual giraron sendos proyectos

[24] *Los cubanos,* 1852.

[25] Entre las que destacan *El Apuntador, El Museo Mexicano, El Liceo Mexicano, La Revista Científica y Literaria* y *El Álbum Mexicano.*

editoriales. En este sentido, tanto ausencias de orden interno como presencias provenientes del exterior perfilaron en México el medio propicio para el desarrollo del subgénero de los tipos.

No obstante, la producción de una colección de tipos en México no ocurrió de manera inmediata. La formación de literatos y litógrafos dentro del costumbrismo, que en 1845 ya habían obtenido un considerable desarrollo dentro del subgénero[26] integrando la descripción visual y literaria a los personajes mexicanos, no fue suficiente. Cabe destacar que en un principio los artículos de costumbres se publicaron sin ilustraciones, y paulatinamente se integró el trabajo plástico, el cual no siempre correspondía al género propiamente dicho. Cuando se logró el acoplamiento de texto e imagen, era frecuente echar mano al trabajo realizado por autores extranjeros, hasta que finalmente los litógrafos nacionales incursionaron de lleno en el género.

Además de las condiciones de carácter técnico, era necesario que las situaciones política y social fueran las adecuadas para la publicación de esta clase de obras, ya que el tema a tratar aún tenía que ser meditado y sopesado. No era fácil determinar quiénes iban a ser los tipos que representarían a los mexicanos. ¿Entrarían todas las clases sociales?, ¿también los indígenas?, ¿en qué lugar quedarían los clérigos y los militares?, ¿se les podría ridiculizar? Éstos y muchos otros cuestionamientos resultaban de difícil solución en una etapa en que los representantes de tales grupos participaban activamente o eran tema de discusión en las continuas propuestas de organización del país. De ahí, quizás, que en un principio se diera preferencia a las publicaciones dirigidas a los niños y se dejara para tiempos mejores un tema tan escabroso como el de seleccionar a los representantes de lo mexicano.

[26] Guillermo Prieto y Manuel Payno son los máximos representantes del costumbrismo, cuyos artículos estuvieron apoyados gráficamente por los trabajos de Heredia, Blanco e Iriarte.

APLICACIÓN DE LA FÓRMULA DE TIPOS A PUBLICACIONES INFANTILES: *LOS NIÑOS PINTADOS POR ELLOS MISMOS*

El primer ejemplo en nuestro país de publicaciones donde se siguió fielmente la fórmula de las colecciones de tipos es la obra dedicada al público infantil, *Los niños pintados por ellos mismos.* Este trabajo no fue producto de una idea original mexicana sino que, como la gran mayoría de las publicaciones ilustradas de la época, imitaba ejemplos provenientes del exterior.

En este caso se trata de la edición mexicana de una obra francesa publicada en 1841,[27] traducida al castellano en España por Manuel Benito Aguirre,[28] que cayó en manos del editor Vicente García Torres, quien la publicó en 1843, no sin antes hacerla objeto de algunas modificaciones, como disminuir su volumen y evitar algunos provincialismos con el fin de hacerla más accesible a los lectores nacionales. Siguiendo la costumbre de esta clase de publicaciones, primero se vendió por entregas y posteriormente como un volumen.[29]

Evidentemente no fue escrita por los niños, pero se presentaba como si lo hubiera sido. Siguiendo los lineamientos de las publicaciones de tipos, cada uno de los personajes estaba acompañado por una lámina litografiada que representaba al protagonista. En cuanto a los textos, algunos son íntegramente nacionales, a otros sólo les modificaron ciertos modismos o localismos, y los menos se dejaron en las versiones españolas. A pesar de que en el trabajo literario se advierte más la participación de autores nacionales, no se dio crédito a los colaboradores.

Por lo que toca al trabajo de ilustración, se copió íntegramente el trabajo litográfico de la edición española, ejecutado por J. Avrial en los talleres litográficos de J. Aragón y de Bachiller.[30] En este sentido, la labor desempeñada por

[27] SAILLET, 1841.
[28] AGUIRRE, 1841.
[29] AGUIRRE, 1841, p. 3.
[30] BOZAL, 1987, p. 292.

los ilustradores fue menos creativa y con menor aportación que la del o los colaboradores literarios, en la medida en que solamente se trasladaron a la piedra las estampas españolas. Ninguno de estos trabajos estuvo firmado, y sólo en "El aprendiz de sastre" aparecen los datos del taller litográfico ubicado en la calle de la Palma número 4, donde suponemos que se realizó el resto de las litografías. Para esas fechas ahí se encontraban la Imprenta de J. M. Lara y la Imprenta Litográfica de Hipólito Salazar y Hno., por lo que se deduce que fue Salazar el encargado del aspecto litográfico.

Al reproducirse las estampas españolas, el volumen adquirió un carácter extranjero desde el punto de vista visual, pues presentaba imágenes de niños que no tenían nada que ver con México. Si bien se aludía a personajes que desempeñaban actividades similares a las de los niños mexicanos, como aprendices de diversos oficios, saltimbanquis o monitores dentro de la escuela, su indumentaria, así como los espacios y construcciones representados, eran completamente europeos. De ahí que la relación entre estampa y descripción literaria registrara una gran disparidad. La imagen que precedía el texto de "El hijo del labrador"[31] poco tenía que ver con el relato de unos campesinos de las cercanías de Morelia, ya que el joven llevaba un chaleco y un gorro de punta y borla de los que se utilizan en algunos lugares de la provincia española.

Aunque las imágenes fueron exactamente las mismas que las de la versión española, el trabajo litográfico realizado en nuestro país superó en mucho al hispano. El autor, tal vez Hipólito Salazar, supo explotar todas las posibilidades de la piedra con el fin de lograr diversas tonalidades de grises y negros a partir de un dibujo más suave. Mediante el empleo del lápiz graso y el pincel, obtuvo diversas texturas que dieron a las imágenes una identificación plena con el sentimiento romántico de la época, al reproducir rostros tristes, melancólicos, audaces o intrépidos, sentimientos que no se reflejan en la versión española debido a que el trazo de Avrial se acercaba más a la retícula empleada por los grabadores.

[31] AGUIRRE, 1841, pp. 70-74.

Los niños pintados por ellos mismos marcó un momento importante dentro de la gestación del subgénero de tipos en nuestro país. Fue la primera obra que manejó formalmente imagen y texto a la manera de las colecciones europeas. A pesar de que las ilustraciones fueron tomadas de la obra española, el texto se adecuó a las condiciones nacionales, por lo que se puede considerar que se trazaron lineamientos, seguidos posteriormente por publicaciones similares. Otro elemento digno de tomarse en consideración es el relativo al frontispicio de la obra, en el cual, a la manera de las colecciones de tipos europeas, se presenta un grupo de niños fijando en un muro el cartel con el nombre de la obra. Casualmente, en esta ilustración aparecen niños y niñas, aunque estas últimas no formaron parte de la obra. Igualmente, el título de "pintados por sí mismos", es un elemento más, propio de esta clase de colecciones, utilizado tanto en las versiones europeas como en las americanas.

MANEJO DE TIPOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Paralelamente a la edición de *Los niños pintados por ellos mismos*, el subgénero de tipos se concibió desde una perspectiva nacional en la colección de *Costumbres y trajes nacionales* proyectada en 1843. Aunque dicho proyecto no se llevó a cabo como una obra independiente, podemos afirmar por el prospecto publicado en *El Siglo XIX* [32] y las estampas y los textos incluidos en el *Museo Mexicano*[33] —como "El Aguador, "La Jarochita", los "Cocheros", el "Puesto de chía en Semana Santa", el "Populacho de México" y los "Rancheros"—, que seguía muy de cerca a las colecciones de tipos europeas, aunque su título se identificara más con los trabajos dedicados a la indumentaria regional.

La influencia de las obras extranjeras era manifiesta al utilizarse la fórmula de que a cada personaje correspondían una estampa litográfica y una descripción literaria. La

[32] *El Siglo XIX* (7 jul. 1843), p. 4.
[33] Véase *El Museo Mexicano*, 1844, vols. III y IV.

primera entrega estuvo constituida por figuras pintorescas de carácter urbano. Aunado a esta selección de personajes, el manejo gráfico y literario respondía completamente al tratamiento de los tipos. La figura ocupaba todo el espacio disponible y era evidente el interés de su autor por representar los elementos iconográficos que la distinguían, a la vez que el texto hacía referencia a sus costumbres, gustos y aficiones, así como a su modo de expresarse. Cabe recordar que en las colecciones de trajes no se daba esta complementación, en virtud de que la información era meramente visual, sin descripción literaria.

A pesar de que para 1845 se había iniciado en las revistas literarias el trabajo de tipos con todas las características propias del subgénero,[34] la edición de una colección específica que abordara el tema no fue su consecuencia inmediata. Los problemas de índole interna y externa que enfrentó el país a partir de 1846 no sólo evitaron la realización de esta empresa, sino que influyeron definitivamente en la actividad editorial, al grado de que fue suspendida toda publicación de carácter literario. No sería sino hasta la década de los cincuenta cuando se planteara la producción de una colección de tipos a la manera de las europeas.

Los mexicanos pintados por sí mismos

Los mexicanos pintados por sí mismos es uno de los principales ejemplos americanos de las colecciones de tipos. Heredera de la tradición y los lineamientos establecidos por sus antecesoras, la versión mexicana tomó de aquéllas los elementos distintivos, en su mayor parte formales y los adecuó a las características propias del país. De esta manera el álbum adquirió un carácter propio no solamente determi-

[34] Además de los ya citados, se pueden anotar "El Jarocho de las cercanías de Veracruz", "El aguador de Veracruz", "La Meridana", "El veracruzano" y "El Tortero" publicados en los volúmenes III y IV de *El Museo Mexicano*, así como "Indio yucateco" en *El Liceo Mexicano*, revistas editadas durante el año de 1844.

nado por los personajes analizados, sino también por su representación visual.

A diferencia de las versiones anteriores, la mexicana carece de introducción, de ahí que deba deducirse a lo largo del texto la finalidad de dicha edición. De esa manera concluimos que estaba orientada a representar los personajes típicos de la sociedad decimonónica de México. Aunque muchos de ellos no eran específicamente de procedencia nacional, dado que por su carácter urbano podrían encontrarse en cualquier ciudad, el tratamiento dado por los autores literarios enfatizaba el aspecto local, al resaltar los elementos que los distinguían de sus homólogos de otras latitudes, como su modo de hablar o algunas referencias de carácter regional.

Conforme a las pautas establecidas por las ediciones de ultramar, inicialmente *Los mexicanos pintados por sí mismos* salió a la venta en octubre de 1854 siguiendo la exitosa fórmula de las entregas,[35] la cual garantizaba mediante un número determinado de suscriptores que la empresa pudiera llevarse a cabo. De igual forma que las versiones europeas, en 1855 la obra completa se editó en un solo volumen.

En términos generales se podría decir que el modelo impuesto por las publicaciones de tipos que precedieron a la versión mexicana fue seguido muy de cerca. Tanto el formato como el manejo dado a los 35 personajes que constituyen la obra se inscriben perfectamente dentro del subgénero de los tipos. No obstante al analizarla con detenimiento y compararla con sus homólogas, se destaca una serie de características que dan a la versión mexicana su propia especificidad.

La edición estuvo a cargo de la Imprenta de M. Murguía y Compañía, establecida en el Portal del Águila de Oro, ubicado en la calle del Coliseo Viejo, y que gozaba de reconocido prestigio dentro del ámbito editorial.[36] En la edición

[35] *El Siglo XIX* (7 oct. 1854), p. 4.

[36] Según rezaba su propaganda, fue fundada en 1846, fecha que coincide con el auge de las imprentas litográficas. Actualmente es la calle 16 de Septiembre, entre Bolívar e Isabel la Católica.

por entregas al igual que en la del volumen completo, a cada tipo correspondían una ilustración a toda página y un texto que describía al personaje representado.

La galería, constituida por 35 tipos, se inició con "El Aguador", de Hilarión Frías y Soto, artículo fechado el 27 de septiembre de 1854, aunque la segunda entrega, correspondiente a "La Chiera", obra de José María Rivera, había sido concluida el 26 de agosto del mismo año. La decisión de iniciar la serie con el artículo de Rivera un mes después, se debió seguramente a que el texto de Frías y Soto resultaba más adecuado, dado que en los primeros párrafos hacía referencia a la empresa propuesta, que consistía en realizar una publicación donde se hablara de los mexicanos pintados por ellos mismos.[37]

Conforme avanzaron las entregas, hicieron su aparición "El Pulquero", "El Barbero", "El Cochero", "El Cómico de la Legua", "La Costurera", "El Cajero", "El Evangelista", "El Sereno", "El Alacenero", "La China", "La Recamarera", "El Músico de Cuerda, "El Poetastro", "El Vendutero", "La Coqueta", "El Abogado", "El Arriero", "El Jugador de Ajedrez", "El Cajista", "La Estanquillera", "El Escribiente", "El Ranchero", "El Maestro de Escuela", "La Casera", "El Criado", "El Mercero", "La Partera", "El Ministro", "El Cargador", "El Tocinero", "El Ministro Ejecutor", "El Panadero" y "La Lavandera". Dada la extensa lista de personajes de carácter citadino que desfilaron a lo largo de la publicación, el número de tipos eminentemente nacionales, resulta limitado. Éste se puede reducir a "La China", "La Chiera", "El Aguador", "El Pulquero", "El Arriero" y "El Ranchero".

Acorde con las publicaciones del mismo género, se trataba de una obra colectiva en la que participaron varios autores literarios, quienes de acuerdo con su formación emplearon diversos géneros, lo que dio a la obra gran amenidad y agilidad. Asimismo —dadas las circunstancias prevalecientes en 1854-1855—, evidenciaron la situación que privaba en el país al emitir algunos juicios de orden político, manifestando su posición.

[37] *Los mexicanos*, 1854, p. 2.

La postura y las preferencias políticas de los colaboradores dieron como resultado una obra en la que se presentó a una sociedad probablemente idealizada por un análisis que partió de perspectiva muy peculiar. Algunos grupos sociales fueron excluidos, como los eclesiásticos y los militares. En este sentido la versión mexicana se apartó de sus antecesoras europeas, quienes trataron de dar una imagen completa de los grupos sociales que conformaban sus respectivos países y que, aunque obviamente tuvieron sus exclusiones, éstas no fueron tan marcadas como las que se advierten en *Los mexicanos pintados por sí mismos,* obra donde además de las omisiones señaladas tampoco figuraron los artistas, las clases altas ni los indígenas.

El trabajo visual de *Los mexicanos pintados por sí mismos* se redujo a una sola impresión por tipo, y las viñetas sólo fueron de carácter tipográfico, tanto en las capitulares como al finalizar cada uno de los textos. Es precisamente en las ilustraciones a toda la página donde se concentran los rasgos distintivos de la obra, peculiaridades que a la vez reflejan la idiosincrasia de los editores y la de los receptores.

Uno de los principales elementos que distingue a la versión mexicana de sus antecesoras es el empleo de la técnica litográfica. Seleccionar este sistema de impresión, que tanto auge cobró en nuestro país a partir de la década de los cuarenta, inscribe al álbum dentro del movimiento de obras ilustradas de la época, las cuales gozaron de gran éxito. A la vez permitió a los ilustradores explotar dicha técnica de acuerdo con su tendencia descriptiva dentro del género de tipos, que sólo se había abordado esporádicamente en las revistas literarias.

Por otra parte, la utilización de la litografía reforzó el carácter pictórico de las láminas, en virtud de que mediante el lápiz graso y la plumilla se logró obtener diversidad de texturas, volúmenes y mayor detalle en los trabajos. El hábil manejo de lápices de diferente dureza combinados con la pluma y el pincel permite percibir el estampado de una tela, determinados objetos decorativos o la diferencia entre un piso de madera y uno empedrado. De igual manera se manejaron diferentes iluminaciones, ya fueran de luz natural o ar-

tificial, así como contrastes de luz y sombra. Todo este sentido pictórico se reafirmó aún más en algunas ediciones, donde determinadas estampas fueron coloreadas con acuarelas.[38]

El trabajo gráfico de *Los mexicanos pintados por sí mismos* corrió a cargo de Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo y se ejecutó en el taller litográfico de M. Murguía y Cª. La participación de Iriarte[39] se dio cuando éste ya contaba con una amplia trayectoria, pues se había iniciado en el trabajo litográfico desde 1842 en *El Museo Mexicano*, donde ilustró varios artículos de carácter descriptivo sobre lugares de interés del interior de la República. Respecto a Andrés Campillo, es ésta la única colaboración que se le conoce.[40] No obstante, su trabajo muestra gran calidad y se logra identificar plenamente con el desarrollado por Iriarte, así como con el género costumbrista, lo que imparte gran unidad a la obra desde el punto de vista plástico.

A pesar de que los ilustradores no participaron simultáneamente en la edición, se advierte una gran unificación en cuanto al manejo de la técnica y la explotación del carácter pictórico. Tal unidad se manifiesta en la precisión con que fueron trabajados todos los objetos que rodean a los personajes, lo que confiere a la colección un gran valor documental.

En cuanto a la composición, las ilustraciones de *Los mexicanos pintados por sí mismos* siguen muy de cerca los lineamientos de las obras europeas. Desde el frontis de la obra se advierte la influencia: un grupo de personajes rodea al encargado de colgar una manta con el título del álbum (ilustración 3); modalidad que, como ya se señaló, se con-

[38] Los ejemplares de las bibliotecas de Condumex y del INAH, cuentan con algunas estampas coloreadas.

[39] Según datos de Ricardo Pérez Escamilla, Hesiquio Iriarte nació probablemente en 1824, murió en la ciudad de México el 30 de agosto de 1903 y fue hijo de Mariano Iriarte y Asunción Zúñiga. *México nación de imágenes,* 1994, p. 24.

[40] En la edición facsimilar de *Los mexicanos* de Condumex (1988), se menciona que pudo haber sido hermano o familiar de Juan Campillo, quien trabajó en *México y sus alrededores.* Hasta la fecha no se cuenta con más datos sobre este litógrafo.

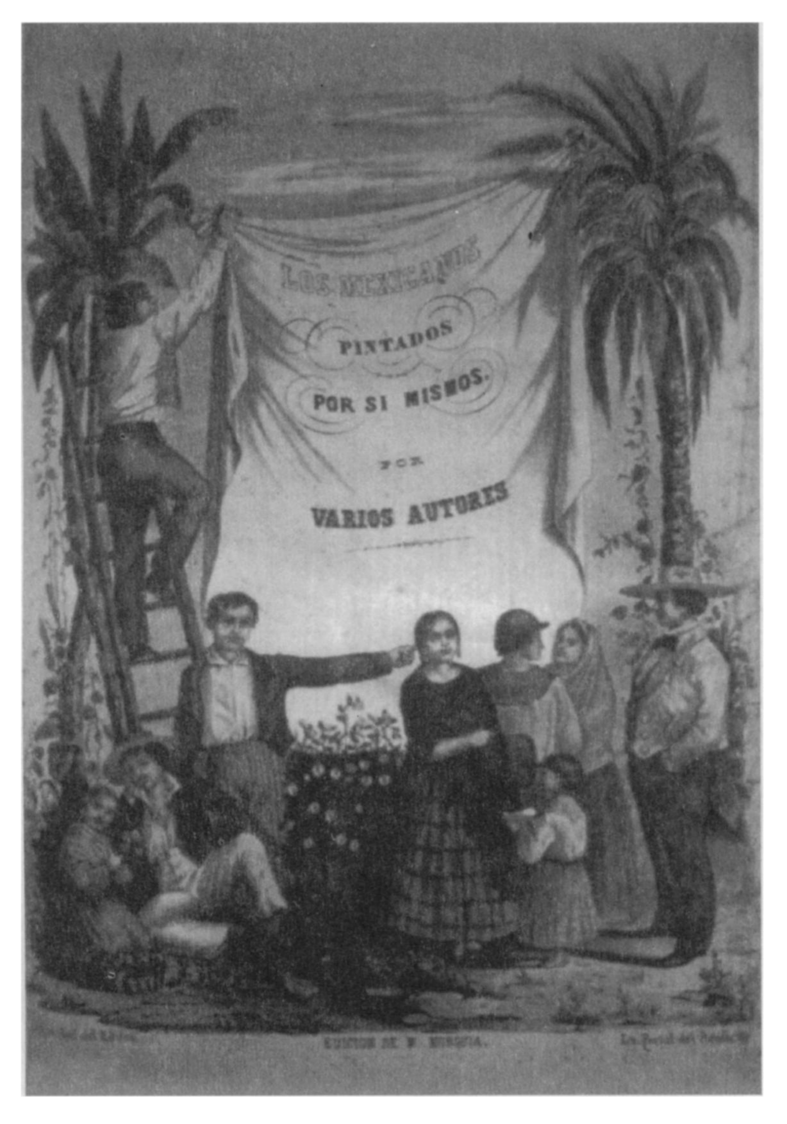


Ilustración 3. Portada de *Los mexicanos pintados por sí mismos.*

virtió en genérica para esta clase de publicaciones. La manta está flanqueada por dos elementos vegetales, que desde el punto de vista iconográfico se identificaban con la exuberante vegetación del continente americano: una palmera y un árbol de plátano. Cabe señalar que éstos figuraron entre los tantos elementos recurrentes en las obras de los artistas extranjeros que publicaron sobre nuestro país. En este caso el ilustrador del frontis, cuyo nombre desconocemos, utilizó una composición ya clásica dentro de las colecciones de tipos, empleó también algunos elementos iconográficos convencionales.

Entre el grupo de figuras que rodea a quien cuelga la manta se alcanza a distinguir a un aguador, un ranchero y una china, los cuales son señalados por otra figura que ve directamente al espectador, a manera de indicar que son éstos los personajes mexicanos que hablarán sobre ellos mismos, tal y como lo indica el título de la obra, con lo que se refuerza visualmente el texto.

Por lo que concierne al manejo de los tipos analizados a lo largo del texto, cada personaje está dispuesto en primer plano, ocupa todo el espacio disponible y las poses son las convencionales del retrato, ya sea de frente o de tres cuartos de perfil. En las contadas ocasiones en que la figura aparece en segundo plano, el primero lo ocupa algún elemento de tipo iconográfico, referencia directa a su actividad.

A diferencia de las versiones europeas, Iriarte y Campillo acompañaron varios tipos con otras figuras, representadas a escala más reducida que la del personaje principal y con menor precisión en el dibujo. De igual forma, los edificios que aparecen como fondo son delineados y trabajados en proporciones más reducidas. Dicho recurso pone de manifiesto el interés por destacar la figura principal sin preocuparse por una representación real del espacio.

La concepción espacial de las ilustraciones de *Los mexicanos pintados por sí mismos* permite ubicar al personaje en un medio físico, manejado de manera simbólica, en la medida en que no se emplean los elementos propios de la perspectiva, ya que no se trata de una construcción geométrica "correcta" a la manera renacentista. En este senti-

do podemos advertir que en el manejo tridimensional reside parte de la singularidad del trabajo litográfico de los autores, ya que como apunta Panofsky "Los errores de perspectiva [...] o incluso la completa ausencia de una construcción perspectiva, nada tiene que ver con el valor artístico. Si la perspectiva no es un momento artístico, constituye sin embargo un momento estilístico".[41] De esta manera, los ilustradores de la versión mexicana encontraron un estilo propio de expresarse.

Tan importante fue el espacio para los ilustradores de la colección, que con facilidad podemos ubicar a la mitad de los personajes en ambientes cerrados y al resto en áreas abiertas, los cuales son manejados indistintamente. En general, la preferencia de la ubicación está determinada por la actividad del tipo representado. La perspectiva empleada para sugerir tales campos visuales es simple, en ocasiones se emplea la llamada fuga de espina de pez o eje de fuga, en donde la figura se convierte en el eje de convergencia. En otras ocasiones, sobre todo en las ambientaciones abiertas, se utiliza la llamada caja espacial, pero en los dos casos, aun en aquellos en que sólo aparecen algunos elementos de fondo sin pretender representar el espacio, se advierte que la construcción gráfica se efectuó después de la disposición de las figuras, tal y como se hacía normalmente en las composiciones europeas de mediados del siglo XV.[42] Esto refleja el restringido entrenamiento académico de los dibujantes.

La diferencia de escalas manejadas, la ubicación del tipo en un área física determinada, trátese de un mercado, una plaza, un café o el interior de un taller de trabajo, acentúa el carácter descriptivo de la obra, el cual ya no se basa solamente en el texto literario a la manera de los antecedentes europeos, sino que en la versión mexicana las estampas complementan al texto. En este sentido, las litografías de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, adquieren un carácter narrativo en cuanto insertan al personaje en un ambiente

[41] PANOFSKY, 1973, p. 23.
[42] PANOFSKY, 1973, p. 41.

propicio, con lo cual se pierde aquel sentido aislacionista y genérico de las obras que le antecedieron.

El ilustrador presenta en una sola imagen todos aquellos elementos que en las versiones extranjeras aparecían en las viñetas. Tanto el espacio donde desempeñaban su actividad como los elementos propios de ella aparecen reunidos, lo que permite la identificación del tipo de manera inmediata. Fue así como la lámina se convirtió en un componente autónomo de la descripción literaria.

No podemos asegurar que este manejo del tipo haya sido logrado de manera intencional por los dibujantes o se debiera a la falta de una infraestructura compleja por parte de la Imprenta de Murguía, que desde el punto de vista editorial permitiera integrar varias viñetas a la manera de los modelos europeos.[43] Independientemente de cuál haya sido la razón, el hecho es que las ilustraciones de *Los mexicanos pintados por sí mismos* emplearon un estilo propio derivado de las ediciones que les antecedieron.

Sin lugar a dudas una de las mayores riquezas de la obra se encuentra en los elementos iconográficos. La gran variedad de objetos figurativos que acompaña a los tipos, aunada a la descripción literaria de cada uno de ellos, constituye un excelente punto de arranque para realizar un estudio iconológico que nos permita valorar la obra tanto como hecho estético como histórico. Cabe señalar que la técnica litográfica favoreció esta riqueza iconográfica al facilitar la representación de muchos elementos con gran detalle. Cabe recordar que todas esas diferencias de texturas, luces y sombras podían ser ejecutadas en la plancha desde un principio mediante distintas saturaciones de tono, sin necesidad de recurrir a procesos tardados y complicados como los del grabado. Además tales elementos eran utilizados directamente por el dibujante, y en este caso concreto, Iriarte y Campillo habían mostrado una marcada preferencia por el detallismo descriptivo.

[43] Cabe recordar que en 1843 la Imprenta de José M. Lara editó *Pablo y Virginia* y *La cabaña indiana*, obras en cuyo texto se intercalaron innumerables viñetas litografiadas.

Desde el punto de vista iconográfico las ilustraciones de *Los mexicanos pintados por sí mismos* presentan la posibilidad de reconstruir con bastante exactitud la indumentaria de un sector importante de la sociedad urbana de la ciudad de México que a mediados del siglo pasado era considerado típico, como "La China" o "El Aguador" (ilustración 4), al igual que la de otros grupos, fueran de servicio o de clase media. Asimismo, permiten percibir los instrumentos de trabajo empleados en varios oficios, como el del aguador, desaparecido en el siglo XX con el establecimiento en la ciudad de la red hidráulica. Por su parte, la china se convirtió en un personaje de carácter folklórico y su indumentaria dejó de usarse como traje ordinario (ilustración 5).

La acuciosidad con que se representaron todos los elementos figurativos que rodean al personaje, es producto de un gran sentido de observación por parte de los ilustradores, gracias al cual equipararon su trabajo con el de los autores literarios, pues si éstos centraron su atención en la forma de hablar, en los rasgos psicológicos de los tipos y demás características distintivas, desde el punto de vista plástico los ilustradores registraron la forma de vestir, las actitudes, los rasgos raciales, así como los cánones de elegancia y belleza prevalecientes.

El interés por la iconografía fue tal, que en algunos casos el dibujante le prestó mayor atención que a las proporciones anatómicas del personaje. En este sentido podemos afirmar que su intención no estaba dirigida a reproducir figuras anatómicamente clásicas, sino que más bien pretendía destacar, o en ocasiones exagerar, determinadas características.

En donde más claramente se advierte la libertad con que los ilustradores manejaron las proporciones anatómicas es en los tipos femeninos, en los cuales intencionalmente se plasmaron los ideales de belleza de la época. Esto dio como resultado que la mayoría de ellas fuera representada con una brevísima cintura, brazos muy bien torneados y unos diminutos pies, halagados por los mismos autores literarios que colaboran en la obra, al igual que por la mayoría de otros autores contemporáneos. Cabe señalar que dichos ideales de belleza eran manejados normalmente en los re-



Ilustración 4. "La China."

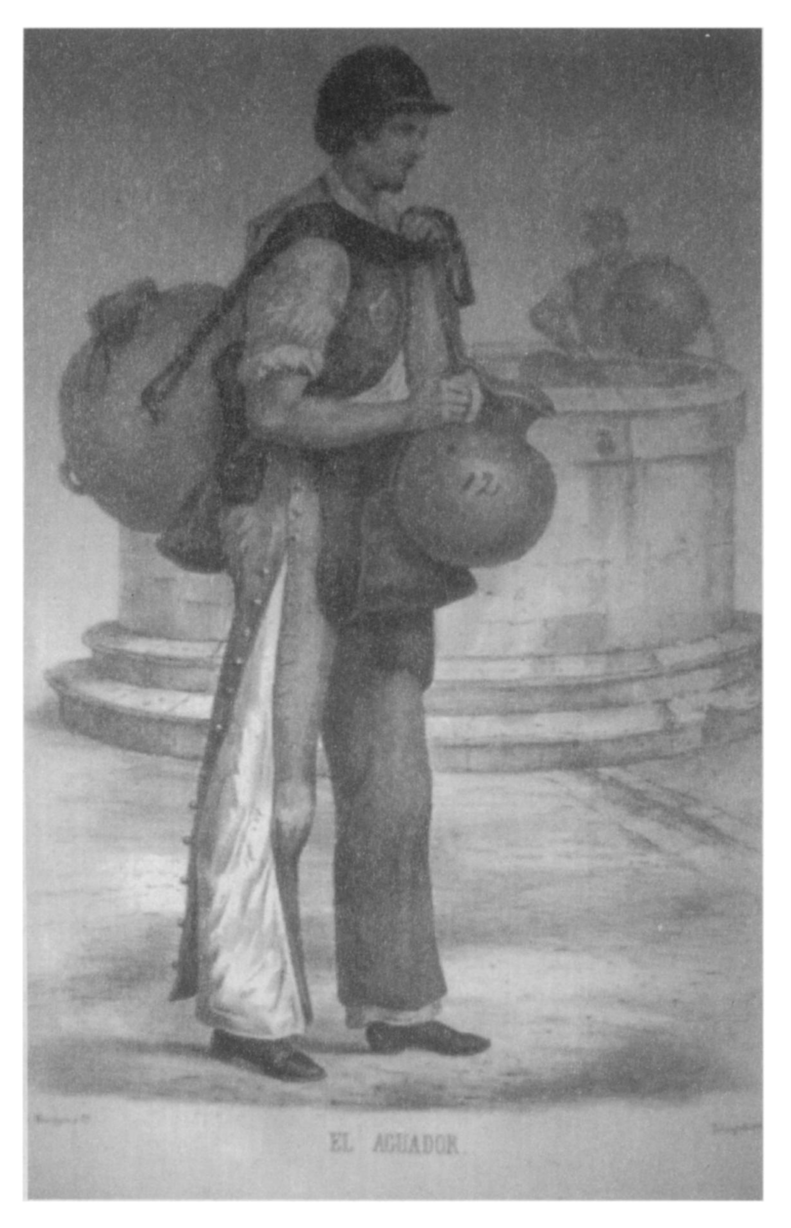


Ilustración 5. "El Aguador."

tratos que realizaban por los principales pintores académicos de mediados de siglo.[44]

El manejo de la sociedad decimonónica mexicana que hace la obra no sólo se circunscribe a describirla a partir de los diferentes personajes típicos, a la vez que destaca su indumentaria y oficios propios, sino que igualmente los ilustradores mostraron un interés especial por representar el mosaico racial que conformaba dicha sociedad capitalina. De ahí que "El Cargador" ostente el pelo hirsuto y el rostro lampiño propios de los grupos indígenas, frente a las tupidas y rizadas patillas de "El Vendutero", que correspondían a los grupos de origen europeo dedicados a determinados negocios comerciales y de remates.

La inclinación de Iriarte y Campillo por manejar todos los elementos distintivos de los diferentes tipos que conforman la obra los llevó a considerar algunas actitudes que les eran propias; en determinados casos fueron expresadas con gran tino por Iriarte, como el aire despreocupado de "La China" que fuma un cigarro sin el menor recato, la actitud provocativa de "La Coqueta" al mostrar su diminuto pie, o bien el carácter pensativo de "El Jugador de Ajedrez".

Esta preocupación por captar actitudes específicas adquirió un ligero carácter irónico, retomando un poco el tono satírico de las ilustraciones de la versión inglesa. Algunos personajes como "El Poetastro", quien según afirma el texto busca inspiración infructuosamente, constituye un excelente ejemplo. En otros casos, dicha ironía fue trabajada con un carácter más sutil, como en "El Cajista", que fue representado desempeñando su oficio desprovisto de cualquier tratamiento de tinte humorístico, aunque en los carteles que cuelgan de la pared del taller se alcanza a leer el anuncio de una corrida de "Toros y Vacas" y el de una ópera intitulada "El Fiasco". En términos generales, el carácter jocoso de la obra se encuentra más bien en las descripciones literarias, y pocas veces se le representó visualmente.

[44] Véase el retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna realizado por Juan Cordero en 1855, o el de la señorita Rosario Echevarría, pintado por Pelegrín Clavé.

Sin embargo, no todos los personajes fueron presentados tal y como se mostraban en la realidad; la mayoría de ellos pasó por un proceso de remozamiento. El ejemplo más claro es el del aguador, quien aparece limpio y con zapatos, imagen que contrasta con las representaciones contemporáneas elaboradas por los viajeros y plasmadas en las figuras de cera. En este caso, como lo señala Manuel Toussaint, los personajes aparecen "muy planchaditos, muy catrines"[45] para ser aceptados por el público lector.

Con base en todo lo anteriormente expuesto podemos afirmar que la versión mexicana de las colecciones de tipos presentó desde el punto de vista plástico una serie de innovaciones respecto a sus antecesoras, con lo cual adquirió un carácter propio, yendo más allá de ser una imitación o una versión local de las publicaciones europeas. A pesar de no contar con toda la infraestructura necesaria para llevar a cabo una empresa tan importante como la francesa o la española, la edición mexicana, más modesta en cuanto a extensión y técnica tipográfica, supo explotar al máximo las posibilidades que tenía a su alcance.

A su vez la temática sobre tipos, que en nuestro país hasta el momento sólo había sido abordada plásticamente de manera aislada en las revistas literarias y visualmente en la pintura de castas, las figuras de cera, o en las obras de los artistas viajeros, en *Los mexicanos pintados por sí mismos* adquirió mayor presencia y dejó de ser un tema que sólo interesaba a los extranjeros. Cabe señalar que de los 35 tipos representados litográficamente, 16 comenzaron a ser trabajados en el periodo colonial,[46] 14 provenían de las colecciones extranjeras de tipos,[47] y los 5 restantes[48] fueron

[45] LINATI, 1956, p. 8.

[46] Éstos son: el aguador, el arriero, el barbero, el cargador, el cochero, la estanquillera, la lavandera, el mercero, la mestiza o china, el músico de cuerda, el ranchero, el sereno, el tocinero, el panadero, la vendedora de aguas frescas o chiera y el pulquero.

[47] Como el abogado, el cajero, el cajista, la casera, el cómico de la legua, la coqueta, la costurera, el criado, el jugador de ajedrez, el ministro, el ministro ejecutor, la partera, el poetastro y el alacenero.

[48] El maestro de escuela, la sirvienta, el escribano, el vendutero y el escribiente.

representados en figuras de cera o aparecieron en los trabajos de los artistas viajeros.

Un elemento digno de ser resaltado, es el hecho de que la versión nacional le confirió un papel muy importante a la ilustración. Aunque al comparar los textos con las ilustraciones advertimos que existe una gran relación entre ambos, el trabajo plástico se independizó de tal modo que suelen conocerse más las descripciones visuales de los tipos que las literarias, lo cual convierte a la estampa en un elemento autónomo. En este sentido el discurso de la imagen superó al literario.

La importancia de las ilustraciones fue tal, que las dos últimas estampas fueron publicadas sin texto, con lo que se confirma que uno de los principales móviles de la obra era la colección de las litografías, que seguramente constituía un gancho editorial importante.

Por otra parte, que se firmara la mayoría de las imágenes y las descripciones literarias no, evidencia igualmente una independencia entre el quehacer literario y el litográfico. Hay que recordar que en las ediciones europeas tanto ilustraciones como textos aparecieron debidamente firmados.

No obstante esta independencia se advierte un trabajo de conjunto desarrollado por ilustradores, literatos y editores. Nos habla de la concepción de todo un equipo que va más allá de cumplir solamente con la parte de trabajo que le correspondía; existe una intención de combinar esfuerzos para llevar a cabo una obra unitaria. Producto que dentro de la tradición tipográfica inició toda una corriente de publicaciones similares cuyo eje principal fueron los temas costumbristas en las cuales la ilustración desempeñó un papel determinante, dejando en segundo plano la descripción literaria.

A partir de esta experiencia el manejo plástico de los tipos dejó de ser abordado de manera individual y se integró a las escenas costumbristas, que se convirtieron en figuras imprescindibles para dotar a las vistas de la ciudad de una mayor identificación con lo nacional. Y cuando fueron trabajadas en forma aislada, se les asignó un enfoque etno-

gráfico o pintoresco al enmarcar mapas de la República o vistas de la Plaza Mayor.[49]

Publicaciones como *México y sus alrededores* (1855-1856), y *Templos y conventos de la República Mexicana* (1875)[50] entre otros, no hicieron más que continuar con la tradición de explotar la imagen, al realizar obras donde quedara plasmado visualmente el carácter de la capital, en un intento por retener mediante ilustraciones las imagenes de la ciudad y sus habitantes que gradualmente iban desapareciendo; son obras en las que muchos personajes tipificados por Iriarte y Campillo dan vida a las vistas de la ciudad de México de mediados de siglo.[51] En este sentido vale la pena mencionar que el interés y la conciencia histórica que dieron origen a *Los mexicanos pintados por sí mismos* encontraron eco en otros litógrafos y editores.

REFERENCIAS

AGUIRRE, Manuel Benito

1841 *Los niños pintados por ellos mismos.* Madrid: I. Boix.

BOZAL, Valeriano

1987 "El grabado popular en el siglo XIX", en *Summa Artis*, XXXII, pp. 247-360.

El Museo Mexicano

1844 *El Museo Mexicano.* México: Ignacio Cumplido, vols. III y IV.

[49] Véase *Recuerdos de México*, realizado por Hesiquio Iriarte en 1863; "La carta etnográfica" cromolitografiada por Debray en la que el mapa de la República Mexicana está rodeado con viñetas de autores anónimos que representan escenas y tipos mexicanos, en *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos.* México: Antonio García Cubas, 1885.

[50] TOUSSAINT, 1934, p. XXI. Según el autor esta obra, que incluía textos de Enrique Neve, no se concluyó.

[51] A pesar de que en el trabajo de Casimiro Castro, *México y sus alrededores*, hay algunas láminas que presentan varios tipos populares, su tratamiento es el de un muestrario y no cuentan con texto a la manera de las colecciones de tipos.

FARWELL, Beatrice

1981 *French Popular Lithographic Imagery 1815-1870, Lithographs and Literature.* Vol. I. Chicago: The University of Chicago Press.

Heads of the People

1840-1841 *Heads of the People.* Londres: Willoughby & Co.; Lane & Smithfield.

Le prisme

1841 *Le prisme. Encyclopédie Morale du XIXe siècle.* París: Léon Curmer.

Les anglais

1840 *Les anglais peints par eux-mêmes.* París: L. Curmer, 2 vols.

Les français

1841-1842 *Les français peints par eux-mêmes: encyclopedie morale du dix-neuvieme siècle.* París: L. Curmer, 8 vols.

LINATI, Claudio

1956 *Trajes civiles, religiosos y militares de México.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Los cubanos

1852 *Los cubanos pintados por sí mismos, Colección de tipos cubanos.* Ilustrados por Landaluze con grabados de José Robles. La Habana: Imprenta de Barcina.

Los españoles

1843-1844 *Los españoles pintados por sí mismos.* Madrid: I. Boix, 2 vols.

Los mexicanos

1854 *Los mexicanos pintados por sí mismos.* México: Imprenta de M. Murguía y Cª.

México nación de imágenes

1994 *México nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX.* México: Museo Nacional de Arte.

PANOFSKY, Erwin

1973 *La perspectiva como "forma simbólica".* Barcelona: Tusquets.

SAILLET, Alexandre de

1841 *Les Enfants peints par eux-mêmes.* Limoges: Barbou frères.

TOUSSAINT, Manuel

1934 *La litografía en México en el siglo XIX.* México: Estudios Neolitho.

UCELAY DA CAL, Margarita

1951 *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844).* México: El Colegio de México.

VICARY, Richard

1986 *Manual de litografía.* s.i., Blume.

DOS MIRADAS A LOS SECTORES POPULARES: FOTOGRAFIANDO EL RITUAL Y LA POLÍTICA EN MÉXICO, 1870-1919

Daniela MARINO
El Colegio de México

I

PRODUCCIÓN Y SACRALIZACIÓN DE IMÁGENES DE LA MUERTE: LA FOTOGRAFÍA DE ANGELITOS

> Porque la Fotografía debe tener, históricamente, alguna relación con la "crisis de muerte" que comienza en la segunda mitad del siglo XIX; y yo preferiría por mi parte que en vez de volver a situar una vez más el advenimiento de la Fotografía en su contexto social y económico, nos interrogásemos también sobre el vínculo antropológico de la Muerte con la nueva imagen.
>
> Roland BARTHES, *La cámara lúcida*, p. 160.

HE UTILIZADO LA CITA DE BARTHES de manera tramposa. Barthes se refiere a la laicización de la sociedad moderna, cuando la fotografía comenzó a captar "una Muerte asimbólica, al margen de la religión, al margen de lo ritual". No me ocupo en estas páginas de ese caso, en que la fotografía se incorpora al ritual popular del angelito: el rito de paso de los niños muertos después del bautismo a la vida en el más allá. Ese rito no apareció con la fotografía, pues hunde alguna de sus raíces en el pasado prehispánico, aunque se construyera en los procesos sincréticos mediante los cuales los pueblos

indígenas se incorporaron al catolicismo; proceso paralelo al experimentado por el ritual que elaboraron los grupos de origen africano cuya mutua influencia es indudable.

En esa expresión religiosa que continúa hasta nuestros días, la fotografía fue incorporada tempranamente, primero por las clases altas y medio-altas —en la época del daguerrotipo— que ya pintaban a sus muertitos; luego por las clases menos pudientes, tanto urbanas como rurales. Pero para estas últimas no sería sólo un recuerdo de aquel que pasó tan fugazmente por la vida familiar, sino que la fotografía se integró al ritual como uno de sus momentos, tomada durante o después del velorio, y como una renovación del ritual, transformada en altar doméstico del pequeño angelito ofrendado a Dios por su familia.

Decía que el ritual tiene raíces muy antiguas, a diferencia del fotógrafo, quien sí es hijo de ese siglo del vapor y del progreso. Aprendió el oficio en una ciudad mediana o grande, tenía algunos conocimientos científicos, sabía leer y trataba de actualizarse sobre los adelantos que se producían en ese arte en pleno desarrollo. Podía participar emocionalmente del ritual o bien criticarlo, aunque no se negaba a la continua e importante fuente de ingresos que representaban las fotos de bodas y velorios.

A partir del análisis de 62 fotografías de angelitos tomadas por Juan de Dios Machain (Ameca, Jalisco), José Bustamante Martínez (Fresnillo, Zacatecas), Rutilo Patiño (Jaral del Progreso, Guanajuato), Romualdo García (Guanajuato), A. Martínez (México, D.F.) y algunas anónimas,[1] trataré de reflexionar sobre las siguientes preguntas: ¿de qué manera participa el fotógrafo en ese rito de paso?, ¿cuánto se involucra?, ¿cuánto conoce y comparte y lo refleja y cuánto intenta transformar en aras de su propia estética, o de su moral?, ¿cómo reaccionaba cuando una familia

[1] Las fotografías de Machain, reproducidas en ACEVES, 1992 y 1988; las de José Bustamante Martínez en BUSTAMANTE MARTÍNEZ, 1992; las de Patiño en G. LÓPEZ, s.f., y en *Cuartoscuro. Revista de fotógrafos*, 1997, núm. 23; las de García en CANALES, 1980, MENDOZA, s.f. y en YAMPOLSKY y HEITMANN, 1990; un retrato de A. Martínez en ORTIZ MONASTERIO, 1991. Otros retratos anónimos en DEBROISE, 1994, CASANOVA y DEBROISE, 1989 y HOOKS, 1996.

llegaba a su estudio con el cadáver primorosamente adornado?

La antropología ha descrito el ritual; la historia del arte ha indagado sobre los orígenes, préstamos y desplazamientos de su representación en diversas manifestaciones. La fotografía, lejos de conformarse con ser herramienta o documento para una y otra, nos obliga a sumergirnos en un discurso diferente, nos provoca nuevas y distintas preguntas suscitadas por la imagen, pero también por ese nuevo mediador en el ritual: el fotógrafo, personaje importante o anónimo, de pueblo o de gran ciudad, que en la segunda mitad del siglo XIX se ha convertido en "maestro de ceremonias" de los grandes acontecimientos familiares.

El fotógrafo tenía estrecha relación con los hechos determinantes en el ciclo de vida de las familias, y en éste la muerte era un acontecimiento frecuente, especialmente la de los hijos, que siguió siendo altísima hasta mediados del siglo XX. Durante todo el porfiriato —un periodo de "progreso" en muchos aspectos— la esperanza de vida se mantuvo alrededor de los 30 años y la mortalidad infantil era de 30%. Gracias a la extensión de los servicios médicos y educativos a los pueblos, ésta descendió a 22% para 1920 y era de 13% en 1940. Pero a pesar de haber mejorado —un poco— las condiciones de vida en los pueblos, este periodo se caracterizó por una alta tasa de crecimiento urbano, consecuencia de la fuerte movilidad del campo a la ciudad.[2]

El ritual

> La resurrección es un hecho [...] que ha cambiado la naturaleza de todo el tiempo. Hizo teatral el tiempo mundanal [...] Es un tiempo que será dejado a un lado como muchos disfraces y escenarios. Los cristianos llaman al nuevo tiempo la Vida Eterna o la resurrección de la vida. Es una vida fuera del escenario, que

[2] Para conocer las cifras nacionales y de varias ciudades véase Davies, 1994.

> vivimos aun cuando todavía estamos en la escena, aunque totalmente invisible para los otros actores.
>
> J. CARSE, *Muerte y existencia...*, p. 278.

El ritual funerario infantil es una forma popular cuyos orígenes directos se encuentran en el catolicismo español. De acuerdo con el dogma católico los niños bautizados mueren sin pecado mortal y por ello se van directamente al cielo para convertirse en ángeles, sin pasar por el purgatorio. De ahí que la muerte de un angelito, a pesar del dolor personal y egoísta de los padres, fuera una ocasión de regocijo. Por ello en el centro y sur de España se realizaba, el "baile de los angelitos", en que amigos y parientes del niño muerto cantaban y bailaban toda la noche al son de guitarras y castañuelas. Son elementos característicos, tanto en España como en México, vestir al niño de blanco (signo de pureza) y colocar una palma en su ataúd (denotando su virginidad), aunque en el ritual español el angelito se hallaba "vestido como si fuese a ir a una fiesta".[3] Es importante este detalle del vestir porque será el más distintivo del ritual popular mexicano.

Sin embargo, si bien la transferencia, como la de todos los demás bienes y elementos culturales europeos, llegó a América desde España —lo que se hace evidente en la difusión del ritual a todo el continente iberoamericano y en su mención en la legislación colonial—,[4] existen retratos de niños difuntos del renacimiento y el barroco en Italia, Inglaterra, Holanda y Francia y en la Norteamérica colonial, si bien éstos no implican necesariamente la presencia de un ritual funerario.[5]

[3] FOSTER, 1962, citado en ACEVES, 1988, pp. 39-40.

[4] Hemos visto fotografías de niños muertos e ilustraciones sobre el ritual de diversos países hispanoamericanos e incluso una fotografía tomada en Wisconsin, Estados Unidos, hacia fines del siglo pasado. La mención más temprana al rito colonial está en una cédula real de 1693 donde se reglamenta el uso del luto, que hace referencia a la misa de ángeles y al permiso a utilizar colores en los ataúdes de niños; en *Disposiciones complementarias...*, 1930, p. 259.

[5] SULLIVAN, 1992, p. 69.

Por otra parte, sabemos que el ritual del día de muertos también tenía raíces prehispánicas. El cronista fray Diego Durán relata que el noveno mes del año era dedicado, entre los mexicas, a la "Miccaihuiltontli el cual vocablo es diminutivo y quiere decir fiesta de los muertecitos y a lo que ella entendí según la relación fue ser fiesta de niños inocentes muertos".[6] El décimo mes del año se celebraba la fiesta de los muertos adultos, que después se subsumió al 2 de noviembre, el día de muertos de la tradición católica. El Miccaihuiltontli comenzaría entonces a celebrarse, bajo un nuevo ropaje, el 1º de noviembre de cada año.

Existen varias descripciones de velatorios de angelitos en México que siguen básicamente la misma forma, aunque presentan algunas variaciones regionales y otras entre poblaciones indígena o negra.[7] El clásico trabajo de Aguirre Beltrán sobre la comunidad afromexicana de Cuijla (Guerrero) brinda amplios detalles sobre los funerales de adultos y niños. Sin duda ese ritual tiene el mismo origen católico y español que el de las comunidades campesinas indígenas, pues son evidentes las muchas similitudes entre ambos, pero también están presentes ciertas "adiciones" de clara connotación ritual africana, algunas de las cuales pueden haber permeado al rito indígena.

> El cuerpo muerto, así tratado [bañado], ha adquirido un carácter sacro y el vestido o mortaja que se le pone debe corresponder a esa nueva naturaleza [...] Cuando de niños se trata, las mortajas reproducen la indumentaria del Niño Dios, con su bastón y su canastita; la de San José, con su vara y su bule o la de San Miguel, con su banda, sus alas y su espada al cinto. El vestido se completa con una bata larga, de *flat* o *charmeusse* blanco, esto es, de la tela más fina que tienen, dadas sus posibilidades; se los adorna con una banda roja cruzada al pecho y un cinturón fabricado con listón del mismo color. En el caso de los niños no se despoja a las imágenes sagradas de su indumentaria. Divina, la costurera del

[6] DURÁN, 1951, tomo II, p. 289.

[7] Véanse los diferentes artículos incluidos en *Artes de México*, 15, 1992 y BUSTAMANTE MARTÍNEZ, 1992, p. 30.

> pueblo, se encarga de hacer el ropaje tomando como modelo los cromos que reproducen la vestimenta de esos santos [...] El padrino del niño corre a cargo de los gastos de la hechura de la mortaja y con gran parte del costo de los funerales. Al ser informado de la muerte del ahijado va por él y lo lleva a su casa, donde permanece el cuerpecito hasta que es vestido. Entonces reúne a sus familiares y, en procesión con ellos, se dirige al *redondo* del padre del infante y ceremoniosamente entrega el cuerpo[...][8]

Después de 24 horas de producido el deceso, se da por finalizado el velatorio rezando un último rosario y realizando el "despedimiento", coplas que en el caso de los niños se llaman "parabienes", pronunciadas por el padrino, en vez de un pariente. Entonces,

> Salen de la casa cargando al niño sobre la misma mesa en que se hallaba expuesto, cubierto de flores, listones y papel de China. El cortejo se encamina a la iglesia, anunciándose por medio de cohetes, que un pariente va arrojando a la cabeza de la comitiva. Atrás sigue el pequeño cadáver en la mesita floreada, descubierto o bajo palio. Viene luego la música que toca minués y sones alegres. En seguida van los niños, con banderitas rojas y verdes en las manos y, junto a ellos, hombres y mujeres rezando y cantando alabanzas y letanías. El último personaje del desfile es quien lleva la pequeña caja en que habrá de colocarse, finalmente, el cuerpecito.[9]

El cuerpo es colocado en la caja en el cementerio, antes de ser bajado a la fosa. Luego, el día de muertos, se recuerda a estos angelitos y se les ofrenda comidas regionales, frutas, dulces, etcétera, en el altar doméstico.

Entre los particularismos propios del ritual de los grupos negros se encuentran, el baile con tambor, la creencia en la transmigración de las almas —de donde viene la costumbre de tapar todos los orificios del cuerpo del muerto con cera o algodones para evitar que se escape su alma—, las ofrendas de comida sagrada, etcétera.

[8] Aguirre Beltrán, 1985, pp. 166-167.
[9] Aguirre Beltrán, 1985, p. 172.

Las únicas imágenes que hemos visto del velorio en grupos de origen africano son grabados realizados por viajeros del siglo pasado y fotografías actuales de carácter etnográfico, lo que nos sugiere que estos grupos probablemente no incorporaron la fotografía al ritual.

En la ceremonia indígena suele aparecer también la ofrenda de comida (elotes, nopales y fruta de la cosecha local) que vemos en algunas fotografías. Ofrendas que se repiten los días 1º y 2 de noviembre, cuando en cada casa se recuerda a los ausentes: se dispone una mesa con flores, comida, dulces de alfeñique si eran niños, las fotos de los muertos y objetos que fueron de su pertenencia o de su agrado; se quema copal y se bebe a su salud lo cual se reitera sobre las tumbas.[10] En realidad —más allá de los préstamos europeos— el particular acercamiento a la muerte, la aceptación de la desaparición de los seres más cercanos y su reproducción ritual todos los dos primeros días de noviembre tienen una fuerte impronta mexicana.

Los elementos más importantes que intervienen en el rito son entonces: la vestimenta característica (generalmente de ángel, Niño Dios, virgen María o algún santo o santa particular), aunque no faltaron el vestido blanco o el de fiesta —especialmente entre las clases medias y bajas urbanas—; los accesorios de significado religioso: palma, cruz, rosario; las flores —sobre la mesa o el ataúd, sobre el cuerpo, en la habitación—; a veces los alimentos —elotes generalmente—, o las imágenes religiosas y las velas. También hay elementos concurrentes que identifican los momentos del ritual: música, bailes, oraciones y juegos especiales.[11]

Según la hipótesis de Aceves, el origen de los atributos iconográficos del ritual funerario infantil puede encontrarse "en los textos y en las imágenes pictóricas que dan cuenta del ciclo de la muerte y la glorificación de la Virgen", tema muy popular dentro de la tradición cristiana y con una importante presencia en la iconografía del arte

[10] Vargas G., 1971.
[11] *Artes de México*, 15, 1992, *passim*.

sacro.[12] Específicamente hace referencia a la palma y la corona que llevan los muertitos, la prohibición de llorar expresando la creencia en la resurrección, la utilización de la música y las flores en los cortejos, y el canto de las alabanzas marianas durante el velorio.

Estas semejanzas en el ritual y en la iconografía devendrían, por un lado, de la asimilación de la muerte de los niños bautizados a la de la virgen como "tránsito gozoso hacia la Gloria" —ya que tanto una como los otros están libres de pecado, y por tanto de los castigos divinos que aguardan a los demás mortales—; por el otro, de la profusión en los templos, a partir del siglo XVII, de pinturas que aluden a la asunción de la virgen; asimismo, a la manera en que se celebraba este pasaje del culto mariano cada 14 y 15 de agosto, y a la difusión popular de los libritos de piedad que contenían oraciones a la virgen, los santos, etcétera.

Para el autor mencionado, estas representaciones pictóricas y literarias se hicieron más frecuentes a partir del siglo XVII, la difusión del culto y de la iconografía cristiana es anterior, incluso en el ámbito rural. Desde 1525 los evangelizadores apelaban a las posibilidades de multiplicación que les brindaba el grabado para difundir las imágenes católicas entre los indígenas; además narraban las vidas de los santos en sus sermones. Esas imágenes no tardaron en ser apropiadas, copiadas y reelaboradas por los feligreses, de ahí que el culto a la virgen cobrara impulso hacia 1550.[13]

Pero más allá de su datación, las semejanzas entre ambos ritos pueden comprobarse hoy al asistir a los festejos de la dormición y asunción de la virgen en los pueblos que continúan celebrando el ritual. En la iglesia principal de Tonantzintla (Cholula, estado de Puebla), disponen delante del altar la estatua de la virgen tendida sobre una mesa con mantel blanco, rodeada por una ofrenda de manzanas, con los brazos cruzados sobre el pecho sosteniendo una hoja de palma; luego la mesa es rodeada por adornos florales y, durante la misa, por las vírgenes del pueblo, vestidas de

[12] ACEVES, 1992, pp. 34 y ss.

[13] GRUZINSKI, 1994, láminas centrales, y 1991, pp. 235-244.

blanco y sosteniendo un cirio cada una. Después de la misa se reparte comida y bebida a los presentes. El ritual continúa al día siguiente, cuando se recuerda la asunción de la virgen con otra misa, soltando palomas, etcétera. El mayordomo y la gente del lugar confirmaron que en los pocos velorios de niños que actualmente se realizan, el patrón es bastante similar.

Iconografía de angelitos, iconografía de la infancia

> Cada familia deseaba poseer los retratos de sus hijos cuando éstos eran todavía niños. Esta costumbre nace en el siglo XVII y no cesará aunque en el siglo XIX la fotografía haya reemplazado a la pintura: el sentimiento no ha cambiado.
>
> P. Ariès, *El niño...*, p. 69.

Los niños en la pintura

La pintura de los niños muertos —en sus tres variantes: como angelito, como si el niño estuviera vivo (generalmente representando una mayor edad), o llegando al cielo— es característica de fines del periodo colonial y del siglo XIX. Continúa desarrollándose en este siglo, aunque con otro sentido: ya no se realiza a pedido de los padres, sino que obedece a la sensibilidad o el asombro del artista y en ella sí aparecen angelitos de sectores populares.

Es posible observar la evolución en las representaciones de los niños mexicanos muertos y prestar atención, por un lado a los cambios en el lugar que ocupaba el niño en la familia y en la sociedad, y por el otro, a las variaciones en las técnicas y escuelas iconográficas.

Los cuadros coloniales de angelitos —hasta los primeros años del siglo XIX— destacaban, más que la individualidad del niño, su pertenencia a una familia acaudalada o a un linaje noble. Esto se lograba mediante la representación

del escenario, los objetos, las ropas, las joyas, etcétera. En este sentido el niño era también un objeto, o mejor, un modelo gracioso, "un mero pretexto para mostrar la importancia del apellido".[14]

Se los representaba yacentes, con los ojos cerrados y las manos sobre el pecho sosteniendo una palma o una flor; o bien como si estuvieran vivos, de pie —aun cuando el muertito sólo tuviera meses de vida— y con los ojos abiertos; estaban vestidos de caballeros, sacerdotes, damas de sociedad, representado el papel que habrían llegado a cumplir de haber alcanzado la edad adulta. Esto puede significar que la niñez era considerada sólo como un periodo de tránsito hacia la vida adulta y no tenía un valor en sí misma, o bien que el dolor de los padres se debía más al fracaso de las expectativas puestas en sus sucesores que al valor afectivo del hijo perdido.

En el siglo XIX, a medida que se difundían las ideas liberales y románticas, los niños eran pintados con más frecuencia y de manera conceptualmente distinta. Ocupaban un lugar más importante en la sociedad: los grupos ilustrados y luego los liberales los convirtieron en sujeto de sus preocupaciones. También adquirió más importancia su papel dentro de la familia: "los padres lo aman, se sienten dichosos de tenerlo y, al mismo tiempo, temen que cambie o que muera y acuden al retrato como testimonio de esos años felices".[15] El romanticismo propicia los retratos familiares y las tiernas escenas infantiles.

En cuanto a los retratos de niños muertos (ilustración 1), se observa un cambio en las vestimentas y la ausencia de joyas y otros elementos suntuarios. La muerte es aquí un momento austero. El atuendo es importante, pero mucho más sencillo, sin ninguno de los recargados accesorios que adornaban los retratos coloniales, a lo sumo una flor entre sus manos. Como en el siglo anterior, en el XIX se continúa representando a los niños yacentes, pero el plano se acerca, y más que el cuerpo entero se retrata el rostro, ele-

[14] Obregón, 1970, pp. 20-21.
[15] Armella de Aspe, 1970, pp. 36-37.

mento fundamental para captar al niño en su individualidad. A veces los ojos y la boca están abiertos, fijando el realismo de la muerte. También los pintaban como si estuvieran vivos, de pie y con algún objeto en la mano —juguete, abanico, sombrero—, además de la flor.

Muchas de estas representaciones pictóricas de los niños yacentes del siglo XIX son contemporáneas a las primeras experiencias fotográficas: daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos, etcétera, que por su costo retrataron a los niños de los mismos sectores altos y medio-altos de la sociedad mexicana. No es sorprendente entonces que la postura, la vestimenta, y los rostros sean los mismos (ilustración 2).

Una nueva fisonomía para el olvido[16]

> The photographic image [...] was introduced very early [...] because it came to fulfil functions that existed before its appearance, namely the solemnization and immortalization of an important area of collective life.
>
> P. Bourdieu, *Photography...*, p. 20.

En enero de 1840 ingresó el primer daguerrotipo a México. Pronto los arqueólogos, viajeros y daguerrotipistas profesionales surcaban el país tomando vistas, paisajes y retratos. El precio que cobraban por sus obras era elevado, lo que las tornaba objetos de lujo; sin embargo, la gente comenzó a familiarizarse con la máquina, el personaje, los procedimientos y la nueva imagen. Comenzó también a desear la imagen.[17]

[16] "La fotografía inventó una nueva fisonomía para el olvido, un olvido encubierto, mitigado alrededor de la imagen emanada de los muertos [...]", Mier, 1995, p. 83. Sobre todo, es nueva para las familias populares, que no tuvieron una imagen de sí mismas, sino hasta que pudieron acceder a la fotografía —sí tal vez los exvotos, pero no como retrato si se compara con el obtenido por medio de la pintura y la fotografía.

[17] En 1840, el cacique de un pueblo camino a Uxmal pidió al arqueólogo Stephens que retratara a su esposa; luego varios indígenas lo asediaron para obtener su propia imagen. Casanova y Debroise, 1989, pp. 19-20 y 27.

Ilustración 1. Anónimo. Siglo XIX, en ACEVES, 1992.



Ilustración 2. Romualdo García, Guanajuato, ca. 1910. Museo Alhóndiga de Granaditas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Guanajuato.

La ambrotipia y la fotografía llegaron al país diez años después. Eran menos costosas, de ahí que el público se ampliara para abarcar a las clases medias, la naciente burguesía comercial, profesional y administrativa; el oficio comenzaba a ser rentable, especialmente en el ramo de los retratos. A fines de esa década el *boom* de la fotografía entre dicho sector social y la crecida competencia obligaron a remozar y dotar más lujosamente los estudios, e incluso a perfeccionar las técnicas y el estilo. En ese momento los fotógrafos comenzaron a ofrecerse a pasar por los domicilios particulares para retratar grupos familiares, así como a enfermos y difuntos. A partir de 1865, la "tarjeta de visita", que permitía obtener varias copias, facilitó la circulación de imágenes y la conformación de un álbum familiar. Muy pronto los sectores populares, tanto urbanos como rurales, se incorporaron a la moderna tecnología del retrato y pudieron sumar a las imágenes religiosas con que ya contaba el altar doméstico "un culto extendido, 'sincrético', a la fotografía" de los héroes familiares, entre los que destacaban sus "angelitos".[18]

La fotografía de angelitos como negocio

> Latapi y Martel, únicos miembros mexicanos agregados a la Sociedad Fotográfica de París. Retratos sobre papel [...] Los retratos de muertos, enfermos o de las personas que no se quieran molestar, iremos a su domicilio mediante un aumento en el precio, el cual será amigablemente fijado.
>
> *El Monitor Republicano* (27 sep. 1855).

Según López Mondéjar "el culto a la muerte propio del siglo [XIX] y la frecuencia de los tránsitos irreversibles —especialmente en la infancia— ofreció a la boyante industria del retratismo un campo más para su desarrollo". El caso

[18] Debroise, 1994, pp. 27 y 38.

de Bustamante Martínez parece coincidir con esta apreciación, por cuanto decidió cambiar su empleo de maestranza por la fotografía, que le permitió incluso dejar su estudio de Fresnillo para montar uno más importante, El Gran Lente, en el Distrito Federal. También García mantuvo simultáneamente su recién inaugurado estudio (1884) y su plaza de músico en la banda de Guanajuato, hasta que las ganancias y el prestigio que ganaba con el primero lo llevaron a dejar la música para ocupar todo su tiempo en el oficio que lo haría famoso.

El retrato fue la principal fuente de ingresos del fotógrafo; y el desarrollo y abaratamiento de la fotografía permitió en poco tiempo que la gran mayoría de las familias pudiera conservar imágenes no sólo de los grandes hitos de la historia familiar, sino también como recuerdo de sus desaparecidos y

> [...] cientos de niños de todas las clases sociales se ganaron el derecho a sobrevivir en el milagro de las placas impresionadas [...] el testimonio de los rígidos cuerpecitos, de los rostros acicalados, convertidos por el prodigio de la técnica en ilusión de vida, por encima de la evidencia de la muerte.[19]

El desarrollo de la fotografía de la muerte en España no fue exclusivo de dicho país; aconteció lo mismo en otras naciones europeas y americanas y tuvo también un desarrollo paralelo en México donde, más que a lo que ocurría en España, se prestaba atención a lo que estaba pasando en París. Fue preciso el dominio de técnicas apropiadas, hecho que revelan los manuales de la época en donde se ilustra, con qué sustancias se deben pintar los labios y cómo maquillar el rostro para disimular la impresión cadavérica.

Sin embargo, considero que la participación de los fotógrafos mexicanos en el ritual del angelito no fue meramente comercial, ya que con su voluntad o contra ella se involucraron de distinta manera, contribuyendo a las modificaciones o adiciones que el ritual popular experimentó con la introducción de la imagen.

[19] LÓPEZ MONDÉJAR, s.f., p. 66.

La fotografía de angelitos como oficio

> Entonces cae en la cuenta el fotógrafo de que la muerte, y por tanto su representación funeraria tan de esta tierra, son precedidas de los últimos hálitos de vida. El nacer y el morir son los extremos [...]: quien más ha vivido posee más vida y, si se muere desde el nacer, más muerte.
>
> B. Valdivia, "Mirar el tiempo".

Trazaré una clasificación básica de las fotografías de angelitos: por una parte están aquellas que fueron realizadas en ámbitos rurales y por la otra las que corresponden a los espacios urbanos. A las primeras las dividiré entre las que fueron tomadas en exteriores y las que se captaron en un estudio. Las fotos realizadas en ciudades son generalmente de estudio.

El mayor interés que ofrecen los retratos de exteriores reside en que reflejan en mucha mayor medida el ritual, ya que han sido tomados durante el velorio. Con referencia en esto, una limitación es que por razones de iluminación, en lugar de tomar la foto en la habitación preparada para tal ceremonia se solía sacar la mesa al patio, mostrando por tanto sólo una parte de la escenografía y los elementos dispuestos por la familia para despedir al angelito. Otra limitación consiste en que, aun cuando estén tomadas en la habitación dispuesta para el funeral, las fotografías que retratan sólo al angelito acercan el plano para captarlo en su individualidad. Las que incluyen a familiares del muertito amplían el plano para atender a esta necesidad, aunque en general son de estudio o se han tomado fuera de la casa.

En la foto de estudio, en cambio, la escena es montada por el fotógrafo, quien tiene por tanto, una mayor injerencia en los elementos que aparecerán en el retrato. Estos elementos (telón, muebles y ornamentos) ya existían en el estudio y eran utilizados también en otros tipos de fotografías, lo que confiere, por un lado, cierta impersonalidad y homogeneidad al retrato de angelitos y, por el otro, una mayor influencia del criterio artístico del profesional y de

las tendencias dictadas por la moda: el estilo de los muebles, los paisajes naturalistas del telón de fondo, pero también las poses y técnicas sancionadas en París.

Esto último es muy evidente en García (quien fue premiado en exposiciones en París, se escribía con Lumière, y recibía material impreso de las academias fotográficas francesas), cuyos característicos retratos de los padres sentados con sus angelitos en el regazo (ilustración 3) son idénticos a los retratos murcianos reproducidos por López Mondéjar y a otros tomados en Buenos Aires.[20] De las otras fotografías en que baso este trabajo, sólo una de Machain reproduce esa pose.

Ojos que no miran, ojos que no ven

¿Cómo aparece el angelito en las fotos? Como dijimos, a veces es retratado solo, sobre una mesa o en su pequeño ataúd pintado de blanco, con el vestido y accesorios confeccionados para su funeral: vemos un niño Cristo, con cruz y corona; varios San José, algunas vírgenes; otros vestidos blancos sembrados de estrellas doradas de papel, que ya los ubican en el cielo; un vestidito de tul, etéreo como su nueva condición; gorritos, coronas de flores, dorada corona de rey, guarachitos de papel; rodeados de flores y macetas con plantas, o tan sólo delante de un telón vegetal, acompañados de elotes y otras ofrendas, de velas encendidas e imágenes religiosas. Otras veces, el vestido de fiesta elegido para la sobria foto de estudio o tomada yaciendo en su cama, emparenta social y estéticamente esta fotografía con la contemporánea pintura de angelitos.

En ocasiones ese protagonismo se desdibuja un poco por la imagen religiosa que sirve de fondo, generalmente un cuadro de la virgen con el niño, o de la asunción; asociación llevada al extremo en el caso de una foto guatemalteca, en que el angelito está remplazando a Jesús en los

[20] Valledor y Priano, 1995, p. 77.



Ilustración 3. Romualdo García, ca. 1910. Museo Alhóndiga de Granaditas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Guanajuato.

brazos de una estatua de María.[21] Más frecuentemente se comparte con los miembros vivos de la familia: algunas veces, sobre todo en la ciudad, es retratado sólo con un adulto (padre, madre o padrino) o un hermanito, a lo sumo con dos personas; en otras ocasiones, casi siempre en el medio rural, aparece la familia ampliada: dos o tres hombres adultos, igual cantidad de mujeres y algún niño.

Esta compañía es una innovación de la fotografía, pues la pintura mexicana representaba siempre a los angelitos solos.[22] Podemos pensar que, por una parte, el costo de la fotografía —justificado en este caso por el carácter dispendioso de todo ritual— admitía que se aprovechara la ocasión para retratar a uno o más miembros de la familia que no tendrían muchas otras oportunidades de obtener su imagen impresa. Por otra parte, el argumento de Bourdieu sobre la función ceremonial y social de la fotografía, permite interpretar el hecho de que en el medio rural se retrate a la familia ampliada (los parecidos físicos entre algunos adultos fotografiados permiten esta aseveración), mientras que en el urbano sólo aparezcan uno o a lo sumo dos de los miembros de la familia nuclear. Siguiendo la interpretación de Bourdieu, esta diferencia provendría de que en el medio rural la familia, como grupo ampliado, está más integrada en sí y en la comunidad; mientras que entre los emigrados a las ciudades la preponderancia de la familia nuclear y las características de la vida urbana propician un vuelco hacia la vida íntima, un relajamiento de los lazos con la familia amplia y un abandono de sus funciones tradicionales. La función familiar de la fotografía es, para este autor, precisamente reforzar la integración del grupo familiar, al expresar tanto su existencia como su unidad en aquellos momentos clave de la vida social de una familia: nacimientos, casamientos y muerte.[23]

[21] Reproducida en LEVINE, 1989, p. 95.

[22] No así en los monumentos funerarios y cuadros de familias donantes europeos del siglo XVI, donde aparecen integrando el grupo familiar, pero representados desnudos o bien de tamaño más pequeño y con una cruz o calavera en sus manos para diferenciarlos de los hijos vivos; ARIÈS, 1988, pp. 57-77.

[23] BOURDIEU, 1990, pp. 19-20 y 28.

Así como la foto funeraria infantil se convirtió no sólo en testimonio sino en momento importante del rito, del mismo modo la de boda pasó a formar parte de su propio ceremonial y, como tal, impuso una gestualidad y unas pautas.

Si observamos las fotos grupales de matrimonio (ilustración 4) y las comparamos con las de angelitos rodeados por sus deudos (ilustración 5), podemos advertir en los retratos una similar inexpresividad y distancia emotiva con el acontecimiento familiar que están protagonizando. La importancia de este señalamiento es que ya no se trata de la insensibilidad o resignación frente a la muerte de los hijos pequeños; esta comparación nos permite hablar de una similar actitud ante los acontecimientos más determinantes en la vida de una familia, actitud extraña a nuestra sensibilidad presente que nos indica que hubo en el pasado una diferente manifestación de las emociones. Tal vez vivían esos acontecimientos con mayor seriedad y formalidad, de allí la represión de su expresión pública —al menos durante un momento tan importante de la ceremonia—; quizás se trataba de la pose, el gesto, las formas impuestas por el fotógrafo o asumidas por ellos mismos como las que "debían ser".

Para Bourdieu, la solemnidad imperante en las fotos familiares deviene sólo en parte de las instrucciones marcadas por el fotógrafo. La foto es solemne porque el acontecimiento lo es. Los retratados consideran un honor haber sido incluidos en ella, lo que obedece a su lugar en el grupo y constituye una fuente de prestigio. Por tanto serían impropios un gesto o una postura no acordes con el significado social que tiene el acontecimiento. Sólo las conductas que han sido solemnizadas por el grupo pueden —deben— ser fotografiadas y, en este sentido, el objeto real de la fotografía no son los individuos, sino los roles sociales que desempeñan.[24]

[24] Bourdieu, 1990, pp. 19-21 y 23-24. Esto también ha sido señalado por Ernst Gombrich, en su clásico estudio "La máscara y la cara": "[...] nosotros mismos estamos atrapados por la máscara y nos resulta difícil percatarnos de la cara [...] la diversidad de concepciones de porte y corrección, *la máscara social de la expresión*, dificultan la consideración de la persona como individuo", Gombrich *et al.*, 1993 (las cursivas son mías).



Ilustración 4. C. B. Waite, "La boda", ca. 1900. Fototeca Instituto Nacional de Antropología e Historia, Pachuca.



Ilustración 5. Juan de Dios Machain, ca. 1900, en Aceves, 1992.

Bourdieu refiere otra función familiar de la fotografía: la de mantener los lazos entre los emigrados y el grupo de origen mediante el intercambio de retratos que dan cuenta de las transformaciones por las que transitan los núcleos ahora distanciados. De acuerdo con esto, la inclusión del adulto en la foto del angelito sirve como referencia para dotar de identidad al pequeño. Como además el álbum de fotos da cuenta de la historia familiar al hilvanar a los individuos y los grupos valiéndose de su participación en los grandes acontecimientos, la edad del progenitor o hermano que acompaña al muertito es el hito temporal que permite ubicarlo en esa historia.[25]

La expresión de los retratados estaba marcada en parte por la pose, sobre todo en el estudio, donde el fotógrafo adquiría un mayor control de la situación. En el caso de los angelitos, obviamente no había ninguna otra posibilidad. Ya mencioné que por lo general se les retrataba acostados, sobre una mesa o en su ataúd; aunque también acunados en los brazos de un adulto, sentado en su regazo o incluso de pie sobre una mesa, sostenidos por un familiar. Cuando se fotografiaban acostados, a veces se colocaba el cuerpo de perfil o sólo el rostro, los ojos cerrados, la boca abierta o cerrada, simulando que dormían. La mayoría de las veces están boca arriba, con sus bracitos a ambos lados del cuerpo, o más frecuentemente cruzados sobre el pecho, casi siempre sosteniendo una flor o ramo, una cruz o un rosario, o entrelazando sus dedos.

Cuando tienen los ojos y la boca cerrados una posición relajada, representan el sueño eterno; con la boca y los ojos abiertos nos muestran el crudo realismo de la muerte. Otras veces han maquillado su rostro y les han abierto los ojos: pareciera que sus padres quisieran seguir viéndolos vivos, que no se resignan a su pérdida. Estas representaciones fotográficas, si bien repiten la postura y la gestualidad de la pintura de los niños muertos de los siglos XVIII y XIX, así como la presencia de ciertos elementos, como flores, velas, palmas y coronas, toman el vestuario directamente de la iconogra-

[25] BOURDIEU, 1990, pp. 22-23.

fía religiosa, la misma en que se ha basado la pintura funeraria. Más aún, la fotografía de angelitos refleja el ritual popular en sí mismo —nos muestra su particular uso de la iconografía, su propia muerte—, que no es tributario de los funerales de los niños de las clases altas.

En cuanto a las posturas y gestos adoptados por los deudos, es complejo determinar en qué medida se deben a la solemnidad del momento, a la imposición del fotógrafo o a la individualidad de los sujetos que pudieron filtrar sus sentimientos y resistencias (en la mirada, en el abandono o tensión corporal) por entre los resquicios que dejaban los distintos "deber ser" que marcaban simultáneamente ambos ceremoniales: el funerario y el fotográfico.

Observamos esto en dos retratos del fotógrafo colombiano Benjamín de la Calle, uno de los cuales nos muestra a una mujer junto al angelito (ilustración 6), el otro es una imagen muy similar de un hombre con otro muertito. Los dos fueron tomados en su estudio, delante del mismo telón, los angelitos colocados sobre la misma banqueta, los adultos sentados en la misma silla, en la misma situación respecto del niño, en idéntica pose dictada por el fotógrafo. Sin embargo, el hombre enfrenta la cámara con dolor, preguntándole ¿por qué la docilidad aparente trasluce una resistencia interior?; la mujer baja la vista, abandona el cuerpo, obedece al fotógrafo sin pensar, ya nada importa.

En el caso de la mujer, la pose impuesta por el fotógrafo tal vez fue el movimiento más fácil en un momento tan doloroso, la mente aturdida por los sentimientos obligaba a una economía de la acción. Muchas veces el gesto serio y solemne podía ser la máscara ideal para resguardar la intimidad de los sentimientos. Es en los retratos grupales, donde todos recibieron las mismas instrucciones del fotógrafo, en las que se tornan más evidentes las expresiones individuales y los alejamientos del canon. En última instancia, si bien el retrato se ordenaba con el fin de conservarlo para la familia, quien lo tomaba era un extraño, mutua y deliberadamente extrañado por medio del contrato y del dinero.

Ilustración 6. Benjamín de la Calle, ca. 1925, en LEVINE, 1989.

Incorporación de la fotografía al ritual

> Because, while seeming to evoke the past, photography actually exorcizes it by recalling it as such, it fulfils the normalizing function that society confers on funeral rites, namely at once recalling the memory of the departed and the memory of their passing, recalling that they lived, that they are dead and buried and that they continue on in the living.
>
> P. Bourdieu, *Photography...*, p. 31.

Siqueiros cuenta en sus memorias que su cuadro *Retrato de niña viva y de niña muerta* surge del reclamo de una niña que, confundiéndolo, le dice: "Señor fotógrafo, señor fotógrafo, venga usted conmigo, mi papá quiere que usted venga a retratar a mi hermanita que se murió ayer, porque mañana temprano tienen que enterrarla".[26] Esto es importante, porque prueba que las fotografías de angelitos que han llegado hasta nosotros no son un producto artístico autónomo del fotógrafo, sino que surgen de la voluntad y la necesidad de la familia, de un contrato entre los deudos y el profesional y, por tanto, de una negociación entre las expresiones simbólicas del rito, establecidas por la tradición, y los cánones artísticos del retratista, marcados por la moda, por su sensibilidad individual y por la técnica.

En este sentido, la presencia del fotógrafo, a la vez que es necesaria e imprescindible para cumplir acabadamente con el ritual, introduce un elemento de tensión. El grupo necesita la foto para seguir adelante con la ceremonia y para ello debe someterse a los dictámenes de un individuo ajeno a las regulaciones, alguien que puede —o no— entender su significado pero no participa de él, pertenece a otra clase social, tiene otro acercamiento al culto, otra experiencia religiosa.

Por su parte, el fotógrafo acepta el encargo, cobra por él, poco a poco se perfecciona en los retratos de angelitos,

[26] Citado en Aceves, 1992, p. 47.

domina la técnica, establece un estilo. Sin embargo, hay una distancia cultural —con seguridad diferente en cada fotógrafo— que impone opiniones intelectual, moral y estética sobre lo que está retratando, y por tanto, también un diferente ejercicio de su ocupación. Sin duda la representación que él se hacía del ritual, de su práctica y de su significado —y que influía en la representación que iba a plasmar— fue variando a medida que se internaba en esta veta retratística y, al mismo tiempo, fue distinta en cada caso particular, cada foto era producto de un único equilibrio, de una única tensión de fuerzas entre el o los retratados y el retratista.

La incorporación de la fotografía al ritual incluía varios momentos: en primer lugar, la producción de la imagen. Ésta, o se hacía en el mismo lugar donde se estaba celebrando el funeral, para lo cual se mandaba llamar al fotógrafo, o bien se tomaba en el estudio, que entonces se convertía en escala obligada en el camino del velorio al cementerio; en ambos casos la foto solemnizaba el ritual, ayudada por el ceremonial dispuesto para tal fin. En un segundo momento, estando ya la familia en poder de la imagen, la instituía en un lugar privilegiado de la casa, sacralizándola al incluirla en el altar doméstico, donde ya existían otras imágenes religiosas —cruces, cromos, reliquias— que recibían sus plegarias. Aunque ante este altar se oraba y ofrendaba cotidianamente, adquiría un significado y una intensidad particulares en el ritual específico del 1º de noviembre, día de los angelitos.

Conclusión

Teniendo en cuenta la fragilidad de la niñez mexicana casi hasta la mitad de este siglo, cuando se produjo una importante disminución de la mortalidad infantil, puede causar sorpresa que la frecuencia de la muerte de los hijos no anulara la sensibilidad de los padres al respecto.[27] Por una par-

[27] Ariès, 1988.

te, el ritual y la conservación de la imagen del niño muerto están indicando que éste tenía valor en sí mismo —cuando vivo—, sobre todo a partir del siglo XIX y aun en los sectores más humildes: los padres lloran su pérdida, a pesar de la brevedad de su vida. Por otra parte, el ritual y el uso posterior de la imagen no sólo exorcizaban la pérdida, sino también sacralizaban la ofrenda, reforzando su vínculo con Dios en un particular ejercicio popular de la religiosidad católica. Es decir, el niño también tenía un valor —muy otro— cuando muerto.

En cuanto a la iconografía, considero que la fotografía no remplaza ni continúa la pintura de niños muertos, excepto en el caso de la pintura decimonónica y las primeras experiencias fotográficas que retrataron angelitos de las mismas clases media-alta y alta con muy similares cánones estéticos. La pintura dieciochesca, encargada por la aristocracia colonial, reiteraba los motivos de la iconografía religiosa, en particular —como ha demostrado Aceves—, de aquella de la Dormición y el Tránsito de la Virgen y de santos y mártires, a la vez que se recargaba de elementos suntuarios; pero fue sustituida en el siglo XIX por una pintura y una fotografía laicas y austeras en la representación de los niños muertos de sectores altos y medios.

Por su parte, la fotografía que retrata angelitos de clases bajas, tanto rurales como urbanas, no se nutre en la pintura de niños de clase alta, sino que cita la misma iconografía religiosa que aquélla, que como vimos estaba ampliamente difundida y arraigada en estos sectores sociales —prueba de ello, que las mismas imágenes aparecen en las fotos—, y la lleva a su extremo, al copiar, incluso, elementos (como el vestido) que no habían sido incorporados en las imágenes producidas para las clases altas, y agrega otros de su existencia cotidiana (como la ofrenda de alimentos). Por último, si bien ambas expresiones abrevan en la misma fuente y por tanto comparten muchos elementos, he descrito cómo el uso social que se hace de ellas es fundamentalmente distinto.

Si como señala Carse, el cristianismo propició una actitud teatral hacia la historia en el sentido de que los cristianos ven su historia terrena como provisional y creen

que viven bajo un disfraz y en un escenario que abandonarán al entrar en la verdadera vida, los rituales de la muerte, en particular el del angelito no hace sino comprimir toda la teatralidad que no podrán vivir esos niños y, al mismo tiempo, subvertir el concepto, al manifestar teatralmente para los vivos cómo será su vida eterna. La fotografía, testimonio de esa puesta en escena, acentúa el carácter teatral (al agregar una escenografía, un telón, luces y maquillaje) que permitirá revivir ese momento ritualizado, sacralizado de la historia familiar en el altar doméstico y brindará el argumento a la representación posterior de cada 1º de noviembre.

En una línea que parece llevarnos de la foto grupal en en la comunidad rural a la foto individual en el esudio urbano, la etapa siguiente —¿final?— es, para Bourdieu, el momento en que la familia puede acceder a comprar su cámara portátil para retratarse a sí misma en los acontecimientos familiares y construir su propia historia, prescindiendo del profesional. En lo que atañe al ritual del angelito, esto pudiera haber sido así si no fuera porque ese momento coincidió con —o incluso fue posterior a— el pronunciado descenso de la mortalidad infantil, una mayor migración del campo a la ciudad que propició la ruptura de muchas comunidades tradicionales, y la pérdida del significado ritual del funeral infantil. Cuando algunas familias de los sectores populares pudieron finalmente comprar su cámara, la usaron para retratar a los niños vivos: para dar cuenta de su crecimiento, sus juegos, su ingreso a la escuela, su primera comunión... su normal abandono de la infancia para entrar en la vida adulta.

II

Representaciones del zapatismo en la ciudad de México: los discursos fotográficos y del rumor

> Dice 'El Imparcial' que sólo tres
> muertos tuvo el gobierno aguerrido
> y de los demás suma cuatrocientos
> entre muertos y heridos;
> que barbaridad! si de esos sucesos
> yo no fuera un fiel testigo
> tendría que aceptar ese triunfo
> incierto como un hecho positivo.[28]

La prensa capitalina —escrita e ilustrada— de la década 1910-1919 da cuenta del discurso oficial, en el que los movimientos revolucionarios no siempre cabían y cuando lo hacían era para ocupar una posición estigmatizada. Salvo por alguna excepción,[29] prácticamente no existió una prensa zapatista que divulgara las ideas de dicho movimiento y contestara el discurso oficial, probablemente por el analfabetismo de la gran mayoría de sus partidarios. Pero ello no significa que los dirigentes del zapatismo y los mismos zapatistas y sus simpatizantes no tuvieran acceso a la información contenida en las notas periodísticas y las imágenes producidas sobre ellos, y que no las circularan y contestaran de alguna manera. Ellos también contaban con medios escritos, gráficos y orales de transmisión de las noticias, y fundamentalmente de su versión de éstas, como lo demuestra el fragmento de corrido que encabeza esta página.

Considero que la composición social mayoritaria de las fuerzas zapatistas —campesina, indígena y analfabeta— influyó, por una parte, en la mayor estigmatización que la prensa ilustrada de la capital otorgó a movimiento revolucionario alguno en el decenio 1910-1919 y, por la otra, en que el

[28] "La toma de Cuautla por Zapata", corrido de Marciano Silva en Giménez, 1991, p. 281.

[29] *La Revolución*, periódico zapatista de la Convención, y *El campo* publicación prozapatista editada en Seattle. Debo las referencias a Aurelio de los Reyes y Nacho Gutiérrez, respectivamente.

discurso de oposición construido por los grupos zapatistas se difundiera mediante formas tradicionales, no escritas.

Por ello, para acercarnos a la particular relación de dominación imperante y a cómo era percibida por los distintos actores, estimo imprescindible el estudio de fuentes no convencionales —al menos desde la perspectiva del análisis del discurso. En particular, propongo en este trabajo el análisis de los discursos fotográficos, del rumor y la canción popular sobre el movimiento zapatista, que fueron creados y difundidos, principalmente en el Distrito Federal y pueblos adyacentes a lo largo del periodo 1910-1919. Estos cuerpos discursivos se fueron creando y modificando como reflejo de la evolución de la política interna de los sucesivos gobiernos, de los temores de las clases dominantes y de las expectativas de los grupos campesinos en los distintos momentos de la revolución y, específicamente, del zapatismo como crítica abierta o amenaza cierta a la relación de dominación imperante.

Para este estudio apelaré a la postulación teórica de James Scott —sobre considerar los diferentes discursos o transcripciones en que una determinada relación de dominación es representada y reelaborada en los planos público y privado por cada una de las dos clases antagónicas en dicha relación—, y a la propuesta analítica de los discursos pro y contrainsurgentes de Ranajit Guha —y su énfasis en la crítica de los materiales producidos desde el gobierno o los sectores dominantes y, añado, los producidos por los subordinados.[30]

Según Scott, un proceso de dominación genera una conducta pública hegemónica y discursos ocultos donde se expone aquello que no puede ser dicho abiertamente frente a la clase antagónica.[31] Hasta ahora las ciencias sociales se han ocupado principalmente de estudiar las relaciones de poder valiéndose de lo que este autor ha denominado su "transcripción pública", es decir, la que describe la interacción abierta entre los subordinados y aquellos que ejer-

[30] Scott, 1990; Guha, 1983.
[31] Scott, 1990, p. xii.

cen el poder, la representación en escena de una particular relación de dominación.[32]

Este trabajo analizará el discurso oficial difundido por la prensa ilustrada de la década 1910-1919, producido no solamente desde el gobierno sino desde los sectores dominantes en general, que se impuso como parte de la transcripción pública de la relación de dominio. Para ello se discernirá el discurso que construyó sobre el zapatismo, a diferencia con el que produjo sobre federales y rurales y sobre los otros focos rebeldes. Se tomarán en cuenta las notas gráficas, conformadas por fotografías, título de página y pies de fotografía.[33]

Sin embargo, la transcripción pública no es el único plano en que puede analizarse una relación de dominación. Según el modelo de Scott es del interés de ambas partes falsear la representación, que por eso mismo es estereotipada y engañosa. La crítica al poder y al discurso oficial, al no poder ser proclamada abiertamente, se difundirá en los

[32] Scott, 1990, p. 2. "*Public* here refers to action that is openly avowed to the other party in the power relationship, and *transcript* is used almost in its juridical sense of a complete record of what was said. This complete record, however, would also include nonspeech acts such as gestures and expressions." Más adelante, el autor aclara que para mayor claridad del análisis utiliza estos términos en singular, aunque en realidad debiera hablarse de la pluralidad de transcripciones públicas y privadas, acorde con la gran variedad de espacios donde éstas son generadas (pp. 25-26).

[33] Decidí trabajar sobre la prensa ilustrada porque en ella las notas fotográficas —si bien no tienen todas las características de lo que luego se denominará "fotorreportaje"— tienen unidad y coherencia internas, aunque carecen de texto que las explique, a excepción del título y un breve epígrafe; mientras las fotografías que aparecen en los diarios se publican en mayor medida para ilustrar un texto, del que dependen para obtener un sentido en cuanto discurso. Esta característica de la prensa ilustrada da cuenta además de la información básica que circulaba sobre el movimiento zapatista —al menos entre su público lector— ya fuera obtenida de la prensa escrita o de otros medios, como el rumor. Por último, dado el alto nivel de analfabetismo, considero que la información difundida mediante la imagen impresa tenía mayor circulación en los diferentes grupos sociales que la prensa escrita, si bien esta última también alcanzaba a grupos no alfabetizados: Robert Darnton divide al público de los libros en lectores individuales, en voz alta para un público, y "libroescuchas"; Darnton, 1996.

espacios sociales protegidos de la mirada de los dominadores.

El segundo objetivo de este estudio será analizar ciertos discursos que critican esta versión de la transcripción pública, y que fueron motivados por el zapatismo y generados como parte de la transcripción oculta de los subordinados, a quienes identifico con los campesinos del centro de México.

El discurso oficial no podía ser públicamente negado o criticado —ni siquiera por cierta prensa opositora— sin provocar cuando menos una sospecha y enfrentar un proceso judicial por rebeldía. Sin embargo, aunque no todas las fotos encontradas fueron producidas originalmente para la prensa, es mi hipótesis —basada en el material fotográfico hasta ahora conocido sobre el zapatismo— que no existió lo que podríamos llamar un discurso fotográfico proinsurgente.[34] En principio cabe mencionar que existían ciertas limitaciones técnicas para la fotografía de ese periodo, pero nuestro estudio se centrará especialmente en el sustrato ideológico de los discursos fotográficos. En este sentido analizaré las fotografías de Hugo Brehme, quien fue contratado por Emiliano Zapata para que lo retratara, pero que también produjo otras imágenes de la Revolución en el sur.[35]

Otro caso interesante lo constituyen las fotografías tomadas por Cruz Sánchez, quien ocupaba el cargo de presidente municipal de Yautepec, Morelos, cuando era cuartel general de los zapatistas y que decide convertirse en el cronista fotográfico "imparcial" de lo que acontecía en su pueblo para que quedara memoria de ello a las futuras generaciones.[36] Esta pretensión de imparcialidad e infalibilidad de la fotografía, que retrata la realidad minuciosa-

[34] Excepto, claro está, la cobertura de la prensa a zapatistas y villistas cuando pactaron en Xochimilco y cuando entraron a la ciudad México; pero aún en este caso se puede caracterizar como un discurso oficialista, referido al fortalecimiento y entronización de los convencionistas.

[35] DEBROISE, 1994, pp. 55 y 151.

[36] Catálogo del fondo *Gildardo Magaña*, Centro de Estudios Sobre la Universidad-Universidad Nacional Autónoma de México, tomo I, comentario a la foto # 470, véase también pp. 76 y 96.

mente tal cual es, apareció con ella y se explica dentro del contexto positivista en que surgió.

Por el contrario, este trabajo parte de la premisa de que el discurso histórico que presenta un corpus fotográfico es también —como el escrito, como el de la memoria oral— una construcción y es en la intencionalidad y selección previa del fotógrafo —o de quien encargó el trabajo— donde se debe buscar su andamiaje ideológico y político. En este sentido, y de acuerdo con Alan Trachtenberg, mi propósito será

> [...] to ask what the pictures presented in sequences say about their subjects, how the images reflect upon the "opaque mass of facts" of their time. [...] is to uncover [...] an "attitude toward history", an intelligible view of society implicit in the internal dialogue of images and texts, and their external dialogue with their times.[37]

Una característica importante de los discursos que se analizarán, no importa el fotógrafo que se considere, es que, excepto en muy pocas fotografías el pueblo aparece como tropa, en un segundo plano o semicubierto en los retratos de sus jefes, o como espectador en la toma de una ciudad o el descarrilamiento de un ferrocarril. La excepción a este "segundo plano", a esta escasa visibilidad de la gente común que participó en la Revolución la constituyen unas escasas fotos de estudio de alguna pareja, familia o individuo, que trataré por separado.

No encontrar un discurso fotográfico contestatario por parte del movimiento zapatista me llevó a buscar otros posibles medios de expresión de los campesinos surianos. Según Scott, puesto que es muy difícil acceder a la transcripción oculta de los subordinados e interpretarla —ya que es de su interés producirla de manera críptica y codificada— debemos dirigir el análisis hacia una tercera esfera de la política de los grupos subalternos, constituida por una parte de la transcripción oculta que se expresa públicamente, pero disimulada tras un deliberado doble senti-

[37] TRACHTENBERG, 1995, p. xv.

do, o bien ocultando la identidad individual de los actores: esto es, una gran parte de la cultura popular de los grupos subordinados que Scott divide en formas elementales y complejas. Entre las primeras ubica al rumor y al chisme como algunas de las formas del anonimato, así como la eufemización; mientras que formas culturalmente más elaboradas son las historias y canciones populares y los rituales y parodias que aparecen en carnavales, fiestas y ferias.[38]

Decidí analizar los corridos y buscar en entrevistas y memorias de vida[39] las huellas de la circulación del rumor, como transcripción que confirmaba o incluso exacerbaba el discurso fotográfico oficial —especialmente entre las clases medias y altas de la capital—, o como transcripción que desafiaba y negaba dicho discurso —sobre todo entre poblaciones indígenas y campesinas en los alrededores de la ciudad— otorgando al zapatismo un significado completamente diferente.[40]

Una aproximación al análisis del discurso oficial ha sido propuesta por Ranajit Guha, quien se centra en el discurso historiográfico producido sobre motines y rebeliones y apunta a sus diferentes niveles y sentidos. Sin ser asimilables, las categorías que propone Guha de discurso histórico primario —documentos oficiales de uso restringido—, secundario —memorias y crónicas— y terciario —historiografía—, los dos últimos para el consumo público y a su vez como prosa contra o proinsurgente, pueden combinarse con las categorías de análisis definidas por Scott.[41]

[38] SCOTT, 1990, cap. 6. La eufemización es desarrollada con más amplitud por Guha. Ambos, sin embargo, se valen de las herramientas analíticas de Roland Barthes. Retomaré este concepto para analizar los títulos y pies que acompañan a las fotografías publicadas en la prensa ilustrada.

[39] Entre las memorias consultadas: *Mi pueblo*, 1985; *Con Zapata*, 1991; GONZÁLEZ y PATIÑO, 1994; LOERA, 1987; HORCASITAS, 1974; RUEDA SMITHERS, 1983; y 30 entrevistas del Archivo de la Palabra del Instituto Mora. Los corridos, en GIMÉNEZ, 1991 y FIGUEROA TORRES, 1995.

[40] Como explicaré más adelante, esta distinción no es necesaria ni solamente clasista; hubo pueblos campesinos partidarios de la causa federal, que muchas veces eran vecinos y tradicionalmente "enemigos" de algún pueblo mayoritariamente zapatista.

[41] GUHA, 1983, *passim*.

Los discursos sobre el zapatismo que pretendo estudiar —el fotográfico y el rumor—, son tipos específicos no incluidos por Guha en su esquema. A pesar de que este autor se centra en el análisis del discurso escrito, considero que aquel que fue producido con base en imágenes fotográficas puede estudiarse sin problemas desde su perspectiva, aun si carecieran de la apoyatura de los títulos y pies con que aparecen publicadas en la prensa. Como ya señalé, trato tanto al corpus fotográfico publicado en una revista —aunque producido por distintos profesionales— como a aquel producido por un sólo fotógrafo —lo haya publicado o no— no como meras ilustraciones sino como un discurso: es decir, con un mensaje, un propósito, una opinión y una toma de partido sobre el tema que está tratando; en resumen, con una ideología subyacente.

El análisis del rumor presenta mayores dificultades por cuanto es menos orgánico, menos aprehensible, debido a que, por sus características de volatilidad, anonimato y continua transformación, no adquiere una forma fija, no tiene un único ni discernible autor ni muchas veces, deja registro. Sin embargo, indagando en las memorias de vida recogidas varias décadas después, es posible encontrar indicios sobre la visión del zapatismo que algunos hombres y mujeres tuvieron antes de incorporarse a la lucha revolucionaria, personas en su mayor parte campesinas que no tenían más acceso frecuente a otros medios de información que la comunicación de boca en boca. Asimismo, entrevistas y recuerdos de vecinos de la capital plasman en cierta medida los rumores sobre Zapata y sus rebeldes que circulaban en la ciudad.

El otro medio por el cual me acercaré a la producción y circulación de la información y la propaganda es el de los corridos. Por una parte, es necesario distinguir los corridos que se crearon en el momento del suceso a que se refieren y aquellos que son muy posteriores. Por la otra, también hay que diferenciar entre los corridos populares, surgidos espontáneamente, y aquellos que se crearon y difundieron desde el poder como propaganda contrarrevolucionaria.

Es decir, me acercaré a la producción y circulación oral de las noticias y la propaganda zapatista valiéndome de versiones del rumor escritas muchos años después por quienes los escucharon y luego retransmitieron —lo que presenta algunas dificultades—; y a partir de los corridos que han pervivido —transformados— en la memoria oral y los que fueron impresos en su época.

Discursos fotográficos

La prensa ilustrada

Como señalé, me interesa discernir, valiéndome del análisis iconográfico de algunas páginas tomadas de la prensa ilustrada del periodo, el discurso oficial sobre el zapatismo. Es decir, la prensa ilustrada nos dará cuenta de la transcripción pública de la relación de dominio y del significado que tenía el movimiento zapatista como crítica y como amenaza —según los momentos— a dicha transcripción de la relación de poder.

Considero que el discurso fotográfico sobre la Revolución producido por la prensa ilustrada puede ser incorporado a la categoría secundaria propuesta por Guha, pues su producción es contemporánea al hecho, de claro contenido ideológico y elaborada para el consumo público. Asimismo considero que por su ideología puede caracterizarse como discurso contrarrevolucionario. Mediante el análisis del discurso que propone Guha analizaré no sólo las imágenes sino también los títulos y pies que acompañan a las fotografías, descubriendo los procedimientos de estigmatización y eufemización presentes.

1) La Semana Ilustrada (21 ago. 1912): "Víctimas del zapatismo". Vemos en esta fotografía dos retratos importantes, en cuanto al lugar que ocupan en la página y el tamaño que se les ha dado: son los retratos de dos periodistas (de traje y corbata, sombrero y espejuelos) que se dirigían a Morelos en un tren atacado por los zapatistas, hecho en el que perdieron la vida.

Este acontecimiento marcó una flexión en la cobertura que el zapatismo recibiría de la prensa, pues hasta entonces los únicos acontecimientos destacados habían sido el pacto y luego la ruptura con Madero. Antes y después de ésta sólo había merecido notas ocasionales y era considerado como un movimiento prácticamente sin dirigencia política y que no afectaba al centro del poder.

La muerte de los periodistas suscitó una serie de notas en relación con sus funerales y sobre la marcha organizada por Casasola, pero también otras en las que se daba a conocer al público quiénes habían cometido tal acto.

La composición de la página continúa con una foto —abajo, a la derecha— de los ferrocarrileros que conducían el tren atacado y, a la izquierda, uno de los retratos más famosos de los hermanos Zapata (publicado por el mismo periódico el 6 de marzo), en un formato más reducido en comparación con las otras tres fotos, en pose desafiante con las manos sobre las armas, que recuerda la de los *cowboys*. En síntesis, al colocar esta foto y compararla con la de los obreros y, sobre todo, las de los periodistas —tanto las siluetas de aquéllos como las de estos últimos han sido recortadas, descontextualizando las imágenes de tal modo que fuerzan la comparación por el aspecto físico— la condena aparece como evidente, reforzada por el título, que utiliza la palabra "víctimas", y por el pie, que nos habla de "asesinato".

Sin embargo, no hay descripción de cómo acontecieron los hechos, si hubo premeditación en la muerte de los periodistas, si éstos dispararon contra los zapatistas, etcétera. Esta página se complementa con otras fotografías que aparecieron en el mismo ejemplar y en los siguientes: fotos del maquinista y el fogonero heridos en sus camas de hospital (nota titulada "El zapatismo en acción" —donde la "acción" es siempre violenta y cobarde—, que menciona a las "hordas zapatistas"); foto en doble página central de la manifestación "En honor de los periodistas asesinados"; nota sobre el "Zapatismo en el estado de México" que hace referencia a los "alzados"; una portada dedicada a las "Honras fúnebres a los periodistas", y en el interior fotos de "El



Ilustración 7. "Vida íntima de los zapatistas", en *La Semana Ilustrada* (29 abr. 1913).

crimen de Ticumán", al que bautizaron "el campo de la muerte"; etcétera.

2) La Semana Ilustrada (29 abr. 1913): "Vida íntima de los zapatistas" (ilustración 7). Esta curiosa composición nos muestra, en la parte superior, la foto de una fila de zapatistas delante de lo que parece, por las columnas, una casa de hacienda o el centro de un pueblo, descrita al pie como "una guerrilla típica de las hordas zapatistas". La foto está tomada desde bastante distancia por lo que no se observan los rostros, aunque se puede ver que están todos a caballo, vestidos con ropa de manta y sombrero, algunos con sus cananas cruzadas sobre el pecho, uno de ellos apuntando al fotógrafo. Detrás, de pie en el portal, se distingue un grupo de mujeres.

Abajo, a la derecha, una foto menos nítida aún, de un par de zapatistas hechos prisioneros por un grupo federal. Luego, la página se completa con tres fotografías de grupos familiares campesinos, parados en fila, afuera y delante de sus casas. En realidad estas fotografías muestran muy poco la "vida íntima" de las familias zapatistas; a lo sumo se podría especular sobre el tamaño promedio de la familia de un hombre de unos 30 y tantos años y de la de otro de unos 45, así como describir su vestimenta "dominguera". Sin embargo, son las únicas de este tipo que pude encontrar.

La falta de identificación del fotógrafo con los retratados así como su lejanía —no tanto de la lente como emocional—, nos hablan de la postura ideológica de la prensa sobre el zapatismo. Los pies de las fotografías, más apropiados para el escaparate de un museo, recalcan esta impresión: "Familia característica zapatista a la puerta de su choza" y "Familia de un jefe subalterno". Por otra parte, esas dos familias parecen haber sido retratadas delante de la misma casa.

Nuevamente, los pies se refieren a los zapatistas como "guerrilla" y "hordas", y cuestionan su organización al mencionar a "uno de los más temibles generales (?) zapatistas".

3) La Ilustración Semanal (2 dic. 1913): "Las hordas que merodean por Morelos". Esta página se compone de tres fotografías que intentan mostrar a los lectores cómo es un

grupo de soldados zapatistas. La primera de ellas —similar a la descrita anteriormente aunque tomada más cerca— nos muestra una fila de zapatistas a caballo y algunos de pie en posición de firmes; también uno de ellos apunta al fotógrafo. Casi todos visten ropa de manta, sólo uno usa traje de charro —probablemente un jefe—, algunos portan cananas, todos están armados con rifles.

La segunda fue tomada en el mismo lugar, pero enfocando muy cerca a un grupo reducido que posa para el fotógrafo: el pie nos advierte que se trata de su jefe "el 'Orejón' y su Estado Mayor (?)". Otra vez el signo de pregunta cuestiona la organización del movimiento zapatista, relegándolo al estado semisalvaje de "hordas". También aquí el pie sirve para acentuar la distancia con los retratados, catalogándolos: "Tipos de zapatistas" [...]

La última foto ha tomado a otra fila de rebeldes, esta vez desde atrás, lo que nos permite ver a un par de mujeres a caballo como parte del grupo.

Fotografías como las que nos muestra esta página son las imágenes que más comúnmente aparecieron en la prensa ilustrada —aunque algunas fueron captadas en movimiento—[42] alternadas con otras, más frecuentes, de atmósfera distendida y tomadas en un plano más cercano, donde se aprecia a las tropas federales abordando un tren que las llevaría a combatir a los zapatistas. Hay además fotografías de su armamento.

Obviamente estas últimas cumplían con un fin disuasivo y, además, reforzaban la transcripción pública de cuál era el uso legal de la violencia, añadiendo títulos y pies que resaltaban la aprobación y el respeto hacia las tropas del

[42] "Al centro el bandido Eufemio Zapata, que según rumores corridos ayer, fue muerto por los federales", en *La Ilustración Semanal* (30 mar. 1914); "Aspectos del tren y rieles volados por los zapatistas que merodean en las cercanías de Veracruz", *La Ilustración Semanal* (11 mayo 1914); "El zapatismo amaga la capital de Morelos", seis fotos en doble página, en *La Semana Ilustrada* (8 mayo 1912); "Tropas de los cabecillas Salazar, Limón y Neri", *La Semana Ilustrada* (19 jun. 1912); "En pleno campo zapatista", cuatro fotos en una página, *La Semana Ilustrada* (14 ago. 1912); etcétera.

gobierno que iban a restaurar el orden y la tranquilidad públicos, ya manifiesto en las imágenes.[43] La más amedrentadora de estas fotos, es sin duda una de página completa aparecida en *La Semana Ilustrada* el 29 de mayo de 1912, titulada "Lucha contra el bandidaje en Morelos" y que muestra un acercamiento a un soldado federal detrás de una ametralladora apuntando a la cámara.

4) La Semana Ilustrada (6 ene. 1914): "Los escarmientos terribles" (ilustración 8). Otra imagen, bastante recurrente, mostraba el castigo que esperaba a los rebeldes. Así como solían aparecer con frecuencia las fotografías de zapatistas colgados de un árbol, esta nota muestra el otro "escarmiento": los fusilamientos.

La nota se compone de tres fotografías. En la mitad superior, a la derecha una foto tomada desde lejos, muestra a uno de los condenados leyendo un papel —¿su sentencia?—, momentos antes de su muerte. A la izquierda, un primer plano del mismo personaje ya fusilado, acomodado al pie de un árbol para la foto. En la mitad inferior, la tercera fotografía nos muestra el mismo cadáver rodeado de otros cuatro igualmente ejecutados por ser zapatistas. El pie de foto también los condena, aprobando el castigo: "En la plaza principal de Atlixco fueron ejecutados últimamente algunos *feroces* zapatistas que estaban *sembrando la desolación* en aquella comarca. Aprehendidos en una de sus *irrupciones* [...] esos *bandidos...*" (las cursivas son mías).

[43] "El 17º batallón va a Morelos" y "Las tropas federales en la Revolución zapatista", en *La Semana Ilustrada* (29 mayo 1912); "Desembarco de tropas federales en Culiacán", en *La Semana Ilustrada* (29 dic. 1911); "Dos grupos de tropas de las fuerzas rurales de nueva creación, designadas para perseguir a Zapata en el Estado de Morelos", *La Semana Ilustrada* (24 ene. 1912); "La Cruz Blanca en Cuernavaca" y "El campamento del Coronel Naranjo en Morelos", *La Semana Ilustrada* (7 feb. 1912); "Maniobras y operaciones militares en la ciudad de Cuernavaca", nueve fotos en dos páginas, en *La Semana Ilustrada* (21 feb. 1912); "La columna Jiménez Castro: El General Jiménez Castro, gobernador de Morelos, salió rumbo a Cuernavaca el viernes último, al frente de una columna para combatir al zapatismo", en *La Ilustración Semanal* (20 ene. 1914); etcétera.



Los escarmientos terribles

Ilustración 8. “Los escarmientos terribles”, en *La Semana Ilustrada* (6 ene. 1914).

Es claro que las fotos de colgados y ejecutados en los pueblos, así como un par de notas sobre zapatistas aprehendidos y juzgados en la capital, refuerzan el impacto disuasivo que transmitían las imágenes de tropas y armamento federales enviadas a combatirlos. Por lo tanto, si bien estas fotos —como parte del discurso oficial— intentaban comunicar a las clases medias y altas que leían este tipo de prensa, que el Estado mantenía su capacidad de control, y si no el monopolio, al menos la superioridad en el uso de la violencia considero que las clases populares tenían acceso a la imagen impresa que difundían estas revistas, de allí que se incluyera el objetivo disuasivo y de prevención por el miedo, que también cumplían.

5) La Ilustración Semanal, portada del (7 dic. 1914). Reproduzco esta foto (ilustración 9) ya muy difundida de los zapatistas y un observador estadounidense en Xochimilco, donde acordaron con Villa la entrada a la ciudad México, porque considero que ejemplifica el cambio en el balance de poder y, paralelamente, el que experimentara por entonces la prensa en el tratamiento que daba a los rebeldes.

La portada de *La Semana Ilustrada* del (28 jul.) de ese año había estado dedicada a los federales que combatían a los "bandoleros" en Xochimilco, "durante los últimos días de alarma en los que se llegó a asegurar que los zapatistas estaban a las puertas de México". Es decir, todavía no había cambiado su imagen, mientras que Francisco Villa, como los demás jefes del norte, ya era descrito como "jefe revolucionario" (21 jul.), "jefe constitucionalista" y "famoso guerrillero" (28 jul.), "valiente guerrillero", "arrogante y audaz" y "famoso revolucionario" (4 ago.), y su imagen integraba páginas dedicadas a los "Hombres [...]", "Jefes [...]" y "Héroes de la revolución", todos del norte (agosto y septiembre).

Paralelamente, *La Ilustración Semanal* también dedicó una portada a los combates en Xochimilco, pero ya empezaba a matizar su versión y nos mostraba las "Peripecias de la guerra" (27 jul.) o, en el número siguiente (3 ago.), "El paso de la revolución", filosofando que "La guerra es la

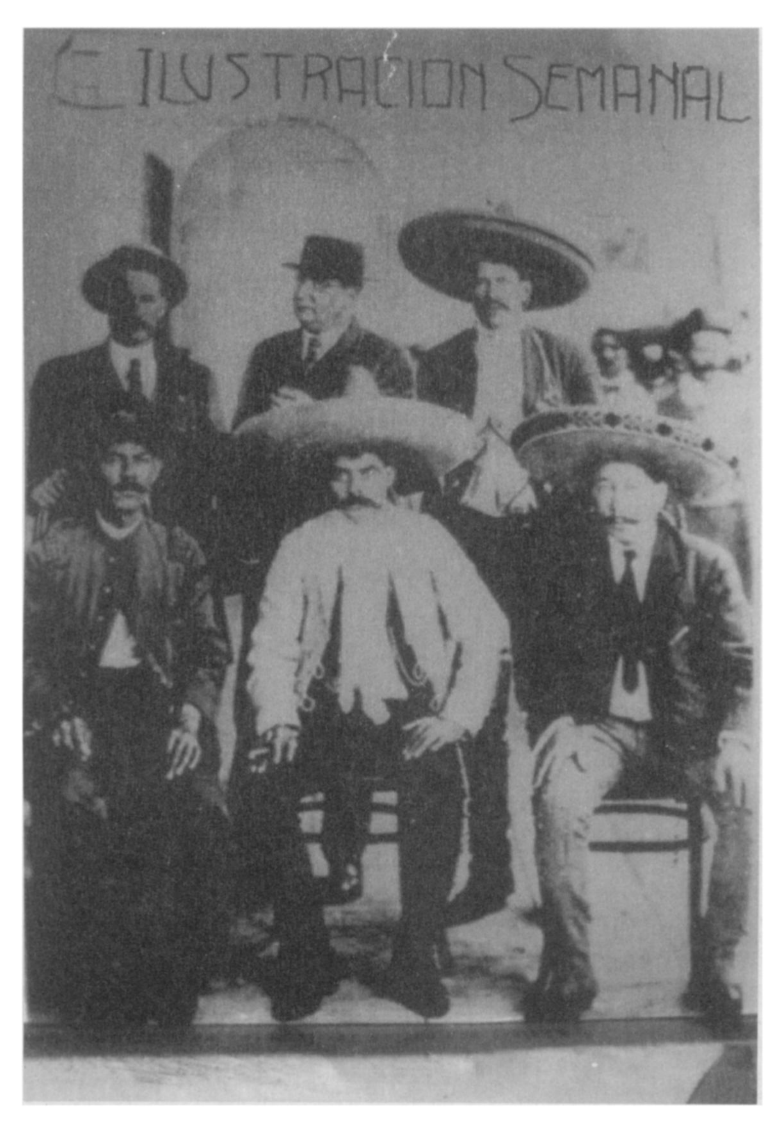


Ilustración 9. *La Ilustración Semanal* (7 dic. 1914), portada.

guerra" al retratar a los heridos por los disparos zapatistas, describiendo una "Excursión fotográfica por los campos zapatistas" que remataba un retrato del otrora "Atila" con el pie siguiente: "El general Emiliano Zapata, jefe de la revolución en el sur" y otro de un grupo de zapatistas con el de "Revolucionarios del sur". Curiosamente ya no se parecían a bandidos ni a hordas ni sus actos eran salvajes.

El 26 de octubre esta misma revista dedicó su portada a la "Ultima fotografía del Jefe de la División del Sur, General Emiliano Zapata en las calles de Cuernavaca", que lo retrataba a caballo, con traje charro de gala, sonriendo —sin embargo, el retratado parece no ser Zapata, lo que podría indicar que la demanda de una imagen más adecuada a su actual cercanía al poder no se correspondía con los retratos existentes o con la facilidad para obtener uno.

Durante los meses de noviembre y diciembre la prensa acusó las consecuencias del fracaso de las negociaciones en la Convención y el difícil pronóstico sobre lo que fuera a ocurrir. Así, en un mismo número de *La Ilustración Semanal* (14 dic.), una foto de "El asedio a Puebla" llevaba por pie: "Puebla defendida por carrancistas y asediada por tropas de Villa y Zapata", mientras que un retrato de estudio era descrito como "El señor general Emiliano Zapata, jefe de la división del sur, rodeado de su Estado Mayor, poco antes de salir a batir las fuerzas carrancistas", todo sin ningún signo de pregunta encorchetado.

Algo similar ocurrió en febrero de 1915 con las disputas entre constitucionalistas y zapatistas en la ciudad México, para finalmente celebrar la entrada de los surianos en marzo y retratar a "la multitud vitoreando a un grupo de zapatistas que enarbolaba la bandera de la patria" *La Ilustración Semanal* (13 mar.). También *Revista de Revistas* publicó varias fotos de metropolitanos y zapatistas en las calles de la ciudad (21 mar.) y, en los números siguientes, de los actos de gobierno de la Convención. En julio y agosto se incluyeron algunas fotos de nuevos combates entre convencionistas y constitucionalistas.

En los números del 17 y el 31 de octubre apareció en *Revista de Revistas* un par de fotografías sobre la rendición

de algunos jefes y tropa zapatistas, acogiéndose a la amnistía. Desde entonces, no se editó ninguna imagen alusiva y apenas apareció alguna velada mención sobre el zapatismo en dos o tres editoriales que versaban acerca de la situación nacional; fue hasta el 27 abril de 1919, cuando publicó la famosa foto del cadáver de Zapata. En el número anterior había dado cuenta en breve gacetilla de la muerte de "el jefe rebelde Emiliano Zapata [...] levantado en armas acaudillando la insurrección en esa región", "tristemente célebre cabecilla", "terror del estado de Morelos".

Para apoyar esta visión del zapatismo construida por la prensa ilustrada de la segunda década de este siglo —excepto en el periodo de mediados de 1914 a octubre de 1915—, listaré los estigmas que cumplen el rol de *índices* (epítetos o adjetivos ideologizados) en el discurso que aparece en los títulos y pies publicados en la prensa ilustrada para acompañar las fotografías sobre el zapatismo, así como los eufemismos dedicados a las actividades represivas del Estado, y los decodificaré según el esquema planteado por Guha.[44] Como señala Scott, la eufemización generalmente se usa para suavizar los aspectos más desagradables de la dominación, en particular para oscurecer el uso de la coerción, pero también se suele utilizar en sentido contrario, para estigmatizar a quienes cuestionan la relación de dominio y sus actividades.[45]

Eufemismo	*Por*
Combatir al zapatismo	Represión
Pacificación	Represión
Actividad militar en Morelos	Represión
Fuerzas rurales de nueva creación	Aumento del aparato coercitivo
Prestar garantías a los habitantes	Aumento del aparato coercitivo
Suspensión de garantías	Pérdida del control de una zona
Rendición de zapatistas	Aceptación de la dominación

[44] GUHA, 1983, pp. 9-15.
[45] SCOTT, 1990, pp. 52-55.

Estigma	*Por*
Hordas	Tropas
Merodean	Pérdida del control federal
Asedian	y probable victoria zapatista
Rebeldes	Campesinos disconformes
Bandidos	Campesinos inconformes
Alzados	Campesinos inconformes
Sangrienta tragedia	Combate perdido, con muertos
Sangrienta campaña	Combate perdido, con muertos
Horrible suceso	Víctimas inocentes
Miserable horda destructora	Ejército zapatista
Merodeadores que infestan el estado	Zapatistas
Ferocidad	Temeridad
El zapatismo en acción	Acto con víctimas inocentes
Fechorías	Actos contra la propiedad
Depredación	Actos contra la propiedad
Salvajismo	Actos contra la propiedad
Feroces cabecillas	Jefes zapatistas
Atila suriano	Emiliano Zapata
Despojar para repartir	Reforma agraria

Como expresé antes, esta eufemización y estigmatización del zapatismo apareció en la prensa ilustrada de la ciudad de México entre 1911 y mediados de 1914; luego siguió un año en que la prensa modera estos procesos, utilizando adjetivos no ideologizados o, en algunos casos, un franco discurso proinsurgente (véase cuadro anterior). Por último vino un largo periodo de silencio —al menos en las publicaciones que consulté— hasta la muerte del líder, cuando éste es nuevamente estigmatizado por la prensa. Se puede presumir que este último hiato fue determinado por una férrea censura oficial a la publicación de información sobre disturbios internos, remplazada por la cobertura de los acontecimientos europeos.

En cuanto al espacio que le otorgó la prensa ilustrada a Zapata, fue abundante en los momentos en que se acercó al Distrito Federal así como en épocas en que el norte estaba relativamente tranquilo. En los demás momentos, sólo apareció esporádicamente y nunca mereció tanto espacio

como el dedicado a la revolución norteña o a la represión federal a ambos acontecimientos.

Sobre el tratamiento que la prensa ilustrada de la capital dio al zapatismo, puedo concluir que en general lo consideró un movimiento campesino con caudillos populares, poco organizado, sin motivaciones políticas, que no amenazaba a los centros de poder, pero lo acusó, como vimos, de dedicarse al "bandidismo", a la "depredación" y le adjudicó todo tipo de estigmas. Esta visión contrainsurgente cambió durante el lapso comprendido entre agosto de 1914 y octubre de 1915, cuando el zapatismo dejó de ser una crítica a la transcripción pública de la relación de dominio imperante, para convertirse en una amenaza cierta al centro del poder —en conjunción con el villismo— y luego, al participar en el poder con la conformación del movimiento convencionista. Cabe decir en relación con esto que la prensa siempre concedió más espacio a la Revolución en el norte, más prestigio a sus líderes y a su programa político, y mayor respeto a su fuerza opositora.

Finalmente, creo haber demostrado el carácter rotundamente oficialista de la prensa ilustrada de aquel periodo y su participación al sostener la transcripción pública de la relación de dominio. Su oficialismo fue mucho más evidente en el periodo de frecuentes mudas de los gobiernos, cuando el que hasta ayer era bandido pasaba a ser jefe revolucionario y viceversa; más decididamente, cuando la revolución dejó de ser la oposición del norte y la infrapolítica del sur para convertirse en poder, primero, y en gobierno después.

Hugo Brehme, Cruz Sánchez y los anónimos retratos de estudio

En la producción de Hugo Brehme podría ser hallado un posible discurso fotográfico contestatario o proinsurgente, pues fue contratado por Emiliano Zapata para retratarse, es decir, para influir en el discurso producido a partir de su imagen, y presentarla como discurso. También, como ya expresé, puede encontrarse en la producción de Cruz Sánchez —re-

conocido por Octavio Magaña como "quien defendió valientemente los intereses de su pueblo y a quien se debe gran parte del material gráfico de la Revolución del Sur"—.[46] Ambos, a pesar de la opinión de Magaña y del compromiso contractual —temporal— de Brehme, tomaron fotografías tanto de zapatistas como de federales y, aparentemente, no se involucraron de manera directa con ninguno de los dos bandos en lucha. Sin embargo, pese a su pretensión —explícita o no— de "imparcialidad", el discurso fotográfico de ambos se parece mucho al publicado en la prensa.

Me refiero a las fotos que tomó Brehme de grupos zapatistas en el Zócalo, en San Ángel y en el camino; las fotos de Sánchez, de la cárcel que había sido tomada en Yautepec, del tren descarrilado cerca del pueblo, e incluso la del estado mayor del general Marino Sánchez, son impersonales y distantes, donde se nota que el fotógrafo está preocupado por dejar evidencia del hecho y describir el objeto: el tren descarrilado por los zapatistas; la cárcel, incendiada por los rebeldes para forzar la salida de los federales; los zapatistas, que entraron al Zócalo, que están en Yautepec o en San Ángel. No hay conexión emocional, no hay identificación con lo que se está fotografiando, si bien en muchos casos se aprecia una mayor aproximación física que la evidenciada por los fotógrafos de prensa.

Tal vez las excepciones sean las fotografías de Brehme tituladas "Entrada de Zapata a Cuernavaca" (ilustración 10) y "Revolucionarios, ca. 1913", donde tanto por fotografiar a sujetos en movimiento como por la mayor evidencia de la calidad artística de este fotógrafo, resultan imágenes muy vívidas, que transmiten una fuerte emoción, especialmente la primera que retrata el avance de Zapata escoltado por sus hombres y densas fumarolas que denotan la violencia e intensidad del momento.

Una opinión ligera podría sustentar que si el sujeto retratado es el mismo, salvo que se lo maquille y vista para la

[46] Reverso del retrato de Cruz Sánchez, foto # 470 de la c. 10, fondo *Gildardo Magaña*, Centro de Estudios Sobre la Universidad, Universidad Nacional Autónoma de México.

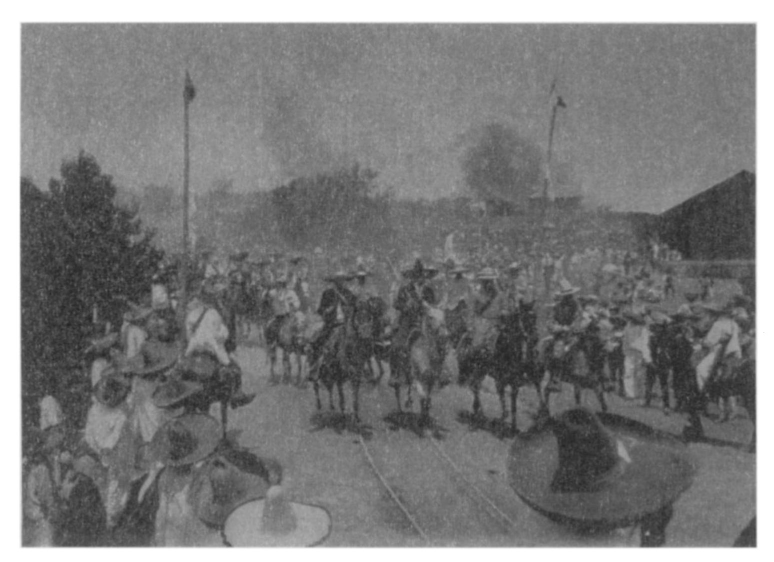


Ilustración 10. Entrada de zapatistas a Cuernavaca. Foto de Hugo Brehme.

ocasión, no producirá una imagen diferente. Pero esto sería suponer que la fotografía nos muestra la realidad tal cual es, y que en la obra no intervienen la voluntad e ideología de quien la produce. Como ya expliqué, considero que la fotografía, como cualquier discurso "sobre" la realidad, nos brinda una visión reelaborada y subjetivada —ideologizada. ¿Quiere esto decir que Sánchez y Brehme decidieron producir un discurso fotográfico contrainsurgente? Analicemos los retratos.

Si bien Cruz Sánchez no retrató a los zapatistas colgados por los federales —imagen que aparece en la prensa de principios de la década con un claro propósito disuasivo—, sus retratos de los oficiales surianos no difieren demasiado de los que aparecían en la capital para responder a la curiosidad de saber cómo eran los jefes rebeldes, y son sin duda análogos a los retratos de estudio y a las conocidas fotografías de "tipos mexicanos", esta vez aplicadas al oficio de revolucionario: generalmente van a caballo, aunque a veces están de pie o sentados, con su traje de charro que incluye

botas y sombrero, las cananas cruzadas al pecho y una o varias armas.

Otra vez se aprecia una diferencia importante: el mayor acercamiento del retratado a la lente del fotógrafo. ¿Significa esto mayor confianza y mayor proximidad empática? Si observamos el famoso retrato que Brehme tomó a Zapata (ilustración 11) no podemos dudar de ello. Éste lo muestra en una pose elegante, casi caballeresca, poniendo en evidencia tanto la voluntad del retratado como el oficio del fotógrafo al producir una imagen que contraste con la de bandido que se empeñaban en difundir en ese momento.

Creo que ésa es la diferencia fundamental: el relajado consentimiento del sujeto retratado —no aparecen las poses desconfiadas o desafiantes típicas de las imágenes de la prensa, ni mucho menos apuntando con el arma al fotógrafo— y un mayor acercamiento de la cámara al sujeto fotografiado. En este sentido, las fotografías de los jefes tomadas por Brehme y Sánchez se parecen a los retratos de estudio en la pose orgullosa y la mirada segura con que dotaron a su imagen impresa. Es que ellos querían ser vistos. Ellos participaron en la producción del discurso, crearon su propio personaje.

Las fotos de estudio, muchas de ellas anónimas, nos muestran a un individuo, una pareja, una familia o una mujer con un bebé recién nacido y sus otros hijos orgullosamente armados y enfrentando a la cámara con la altivez y la autoafirmación de quien sabe que está desempeñando un rol que trasciende y desafía las seculares expectativas de su vida campesina. Donde no sólo sus vestimentas, sino también su mirada, su actitud y hasta su propia iniciativa de acudir al fotógrafo para imprimir esa imagen de sí mismos y no otra en la que quizás se convirtiera en su único retrato, hablan del significado de la Revolución en sus vidas.

No eran todos zapatistas; algunos pertenecían al bando federal, pero todos eran gente del pueblo que ya no miraba las vías, había decidido subirse al tren.

Estas fotos contrastan con aquellas que capturaban a esos mismos sujetos como parte de la multitud y parecen decirnos que la gente del pueblo sólo se mostraba cuando



Ilustración 11. Emiliano Zapata. Hugo Brehme.

acudía, de propia iniciativa, al estudio.[47] En esa atmósfera mágica y teatral, protegido por una escenografía modesta pero que bastaba para brindar un ambiente irreal —sin tiempo ni espacio discernibles— que resaltaba más aún al individuo, éste —tan decidido que hasta había pagado por ello— se aprestaba, con la ayuda del oficiador del ritual, a desnudar su personaje.

Claro que, parafraseando a Scott, no intento deducir de ello que estos retratos sean imágenes "verdaderas" mientras que las publicadas en la prensa serían "falsas". La diferencia radica en que en las fotografías de estudio son los retratados —si bien con ayuda— quienes producen el mensaje y se adueñan de su imagen para hacerla decir lo que ellos quieren, en vez de prestarla a la manipulación de un discurso ajeno.

Pero la imagen parecía no ser suficiente; la revolución zapatista requería las palabras para dar a conocer su realidad y su proyecto. Un ejemplo individual de ello es el retrato de Alfredo Ortega, en papel de tarjeta postal, que éste envía a su familia en la Navidad de 1919 desde la cárcel de Toluca. Es la imagen de un hombre de más de 40 años, sentado, de traje humilde, en actitud pasiva y ánimo apesadumbrado. A pesar de la fuerza de la imagen, Ortega necesita reafirmar al reverso a su mujer:

> Esposa mía: al ver tú y nuestros hijos esta tarjeta, olviden que el original los abandonó hace seis años por luchar en pro de la causa agrarista del Sur y piensen en que, aunque me encuentre prisionero, quisá no esté lejano el día en que pueda abrazarlos, pues *mis hechos de revolucionario (no de bandido)* abonan mi conducta. Que el año de 1920 les sea menos cruel y mientras puedo hacerlo, besa por mí a nuestras hijas y al cariñito.[48]

[47] Al menos, hasta que se encuentren archivos de fotógrafos locales que desmientan esta suposición.

[48] Centro de Estudios sobre la Universidad-Universidad Nacional Autónoma de México, fondo *Gildardo Magaña*, c. 10, # 524, las cursivas son mías.

Si consideramos el movimiento de manera global, quizás las palabras que más se propagaron entre los sectores campesinos llevando el discurso zapatista fueron los corridos de Marciano Silva.

Rumores, memorias y corridos

Como expresé en la introducción de este trabajo, intentaré acercarme a los medios populares de transmisión de las noticias y la propaganda zapatista atendiendo a los hechos contenidos en el rumor, en los corridos de la época y en las opiniones que protagonistas de la revolución dejaron por escrito en entrevistas y memorias de vida realizadas varias décadas después. Será ésta una aproximación preliminar.

> — ¿Cuándo fue que usted se enteró de la Revolución?
> — Fue como por el año 1909. Como se juntaban los abuelitos en las trancas a divertirse, se juntaban en las trancas y comenzaban a platicar de la Revolución, que ya venía la Revolución, que venían los rebeldes [...][49]
> — ¿Cuándo se enteró usted de la Revolución?
> — Pues mire usted, 1910 cuando los maderistas se levantaron nosotros nos dimos cuenta [...] Porque llegó allí el señor general Genaro Amezcua, y habló en Coxcatlán [...]
> — ¿Usted estuvo presente en esta reunión?
> — No, no, yo estaba trabajando, pero, hubo muchachos que estuvieron, entonces llegaron y me dijeron, ya después empezamos a saber y a saber hasta que por fin en 1913, antes de que mataran al señor Madero, nos llegó un Plan de Ayala en una forma, pues incógnita ¿verdad?, escondiditos; entonces vimos y dijimos: aquí está nuestra salvación [...] entonces, ya nos empezamos a platicar entre los muchachos y el 9 de abril de 1913 nos juntamos 26, ya nos fuimos a presentar[...][50]

[49] *Entrevista a Andrés Ávila, por Laura Espejel, 15/5/73, Atatlahuacan, Morelos. PHO/1/53.*

[50] *Entrevista al Gral. Brig. Tiburcio Cuéllar Montalvo, por Eugenia Meyer, 8/3/73, ciudad México. PHO/1/45, pp. 9-10.* Transcripciones de las entrevistas revisadas en Archivo de la Palabra, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.

Conforme al planteamiento de Scott, en este apartado prestaré atención a lo que él llama la "tercera esfera de la política de los grupos subordinados" o los mecanismos de los que éstos se valen para introducir de forma velada el disenso y su autoafirmación en la transcripción pública. Es decir, una gran parte de la cultura popular de los grupos subalternos que toma forma en el rumor, el chisme, cuentos, bromas, canciones y rituales. Según dicho autor, ésta es una versión de la transcripción oculta que está siempre presente en el discurso público de los subordinados, aunque previamente higienizada, codificada y eufemizada. Claro que en las zonas de dominio zapatista este discurso dejaba de estar oculto para ser asumido públicamente.[51]

Para los fines de este trabajo el rumor es particularmente interesante como una forma poderosa de comunicación anónima, que prospera cuando ocurren hechos vitales para la gente y sobre los cuales casi no existe información, y la poca con que se cuenta es ambigua. En este sentido, lo consideramos como un instrumento tanto de las clases dominadas como de los poderosos, utilizado especialmente por estos últimos en las épocas de mayor inestabilidad política y en forma evidente cuando los zapatistas se acercaron al Distrito Federal.

El hecho de que el discurso de la prensa estuviera fuertemente alineado con el del gobierno, y en determinados periodos, el control estatal ejerciera férrea censura sobre las publicaciones, explicaba que el rumor fuera una importante fuente de noticias sobre el mundo extralocal. Lo mismo sucedía en las etapas de gran inestabilidad institucional, cuando el temor o la esperanza eran mayores que la credibilidad en los medios, lo que estimulaba el afán por conocer inmediatamente las novedades ansiadas por cada uno. El mismo afán caracterizaba a aquellos grupos que difícilmente contaban con algún acceso, siquiera indirecto, a la producción oficiosa de noticias, o cuando ésta era contraria a sus intereses y expectativas.

[51] SCOTT, 1990, pp. 18-19.

Las funciones principales del rumor eran entonces, por un lado informar, y por el otro transmitir propaganda. Una tercera función sería dar cauce a las fantasías de venganza como una forma de satisfacer la frustración de los subordinados, quienes no podían contestar con violencia a la violencia ejercida por los dominadores. Así, esa imposibilidad muchas veces era concretada imaginariamente en otro sitio o por otra persona que cobraba visos de héroe.[52]

En el caso de los pueblos indios vecinos a la ciudad de México en el periodo que estudiamos, ante las levas y requisiciones forzadas así como otras formas de violencia desplegadas por el ejército federal, no solamente Zapata y sus caudillos constituían una base cierta dónde derivar esas fantasías —por medio del rumor y de formas del folklore como cuentos y corridos—, sino además un espacio social concreto dónde acudir para evadirse de la violencia de los poderosos o bien para contestarla.

Las entrevistas y memorias de vida

Es muy delicado rastrear los rumores —discurso tan volátil e inaprehensible— en registros tomados varias décadas después, sobre todo dado el espectacular proceso mitificador que el gobierno ha desarrollado, valiéndose de la figura de Emiliano Zapata, precisamente durante el lapso transcurrido entre la primera década revolucionaria y la etapa en que se elaboraron las entrevistas y memorias que analizaré. Sin embargo, con esta salvedad, considero que el esfuerzo valdrá la pena.

En principio, las memorias de vida recogen las historias de variados personajes de distintos pueblos. Así, el recuerdo de doña Luz, de Milpa Alta —que era niña cuando sucedieron los hechos que narra—, nos da una imagen de desconcierto y bastante desinformación ante el inicio de la revolución cerca de su pueblo:

[52] Scott, 1990, pp. 37-39.

Un día se oyeron balazos entre el Teuhtli y el Cuauhtzin. *Se nos dijo* que eran los federales que peleaban contra los hombres de Morelos. Se oían los balazos. Era la primera vez que escuchábamos esto y todo Milpa Alta temblaba [...] Iba llegando más gente de Morelos; *se decía* que iban a Xochimilco. No sé por qué estaban contra el presidente Porfirio Díaz. Estos hombres de Cuernavaca y Tepoztlán hablaban nuestro idioma. Eran campesinos y *no sabíamos* por qué los federales les tenían miedo [...] Ya también *se anunciaba* que por Chihuahua se estaban levantando Madero, Carranza y Obregón. Por el sur, digamos por Cuernavaca, también *se anunciaba* otra revolución [...][53]

Por el contrario, otro testimonio —un hombre de Puebla, adolescente en los primeros meses de 1910— nos muestra que en su pueblo se las ingeniaban para procurarse información sobre lo que sucedía:

— ¿Ustedes cómo se enteraron del movimiento revolucionario?
— Porque llegaban volantes ocultos del sur, de don Emiliano Zapata [...] decían [...] que ya era la hora de abolir la esclavitud y volver a recuperar las tierras, que antaño se cogieron los conquistadores [...] había que cuidarse con esa propaganda, porque al que le caía, al fusilamiento [...] Sí. Había un elemento del gobierno que le decían "el colgador" [...] Era delito leer cualquier periódico, revista; delito.
— ¿De qué manera se organizaban para que la propaganda de Zapata llegara a sus manos?
— De noche, ocultándonos en los bosques, en silencio.
— ¿Quién era la principal persona que se los pasaba?
— Pues uno y otro, no había un jefe, no, pues era cuestión de peligro; el que le hacía de jefe, pues ven p'acá ¿pa qué le cuento?[54]

Pero no es la única diferencia, mientras que don Pedro participó como zapatista en la Revolución y por lo tanto mantiene una visión positiva sobre el movimiento, doña

[53] Testimonio de Luz Jiménez, en HORCASITAS, 1974, pp. 103 y 107, las cursivas son mías.

[54] *Entrevista a Pedro Romero Cortés, por M. A. Pastor, 8/6/74 en San Martín Texmelucan, Puebla. PHO 1/139, pp. 7-8.* Archivo de la Palabra, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.

Luz es bastante ambigua en sus apreciaciones: si bien recuerda a Zapata con respeto y sostiene que muchos de sus paisanos lucharon junto a él, no siempre guarda una imagen favorable de las maniobras zapatistas.

Es que los hombres de su pueblo fueron fusilados en masa por las tropas del gobierno en 1916, quienes luego ordenaron el desalojo de Milpa Alta, que fue repoblado luego de la muerte de Zapata. Como señala González, es inevitable que la experiencia posterior altere los recuerdos y, en los referentes a la Revolución, la dolorosa experiencia de la muerte, la derrota y el éxodo, fueron quizás más fuertes al influir sobre la memoria que el ensalzamiento posterior de la figura de Zapata.[55] Esta autora reflexiona sobre el conjunto de memorias de varios habitantes de un pueblo, que en 1915, también Carranza ordenó evacuar, dispersando su población entre los pueblos vecinos. El material recogido en dicho libro permite observar las diferentes historias construidas en un mismo lugar. Xalatlaco era zapatista, así que los "pacíficos" se fueron a otros pueblos vecinos, excepto a Santiago Tianguistenco, antiguo enemigo de Xalatlaco y que apoyó al bando federal. Los zapatistas entraban y saqueaban en Santiago como los carrancistas en Xalatlaco.[56]

Brígida Flores Monjardín (p. 70) no guarda buena opinión de los zapatistas. La primera impresión que tuvo de ellos, antes de verlos, se la imbuyó su tía, quien la casó a los 15 años para que tuviera un hombre que la defendiera cuando llegasen los rebeldes o soldados al pueblo, pero

> Cuando empezó la guerra de los zapatistas, llegaron los federales y quemaron la presidencia y sacaron de las casas muchas cosas [...] y también se llevaron de leva algunos hombres. Después ya supimos de los zapatistas y de los carrancistas, pero los dos eran igual de malos, mataban a la gente igual. Igual nos hacían sufrir. Fue entonces cuando mi señor se fue con los zapatistas [...] Entonces comenzó mi sufrimiento, mi martirio.

[55] Soledad González, en GONZÁLEZ y PATIÑO, 1994, pp. 22-23.
[56] GONZÁLEZ y PATIÑO, 1994, pp. 87-88, varios testimonios.

Pero no todos opinaban igual de los dos bandos; Natalio Lorenzana (pp. 74-75) no duda por qué los hombres se hicieron zapatistas:

> ¿pa' qué sembrar? Nos llegaron generales malos, muy malos. Esos fueron los de Carranza, ellos fueron los más ladrones [...] Los generales revolucionarios se sacaban de a dos borregos pero no barrían. Los carrancistas barrían con todo, por eso con el tiempo nos dejaron con los brazos cruzados. Así fue como la gente se empezó a dar de alta [...] la mayoría se fue con los zapatistas.

El rumor no sólo operaba para hacerse de noticias, también —en forma de chisme— para forzar la conducta esperada por la comunidad; en Xalatlaco: ser zapatista. Al menos eso se desprende del testimonio de María Félix Reinoso (p. 80).

> A Epigmenio se lo habían llevado preso [...] y lo metieron de soldado como castigo [...] Eso sí, cuando regresó [...] Estuvo unos días pero los de aquí lo mal miraban, que era un volteado, que era federal [...] Se lo habían llevado a fuerzas, ¿pero quién los hacía entender? Le dijo llorando a mi mamá "Siento mucho decirle a usted [...] pero me tengo que dar de alta con los zapatistas porque ya no puedo salir sin que me molesten".

La división de opiniones estaba presente dentro del pueblo y entre pueblos vecinos, pero sobre todo entre el campo y la ciudad. Marcial Martínez Becerril, que nació en San Miguel Xicalco, pero que migró con su familia por todo el sur del Distrito Federal para escapar de los federales y del hambre y logró reencontrarse con su padre zapatista, tenía muy claro que "a la mayoría de los ciudadanos del Distrito Federal, se les quedó grabado, y por muchos años, el concepto de que Zapata era bandido, cuando en realidad sólo pedía justicia para los explotados campesinos".[57] Tampoco dudó Ángel Miguel Tovar, defeño y carrancista, al describir a quienes atentaron contra un tren en el que viajaba su padre como "los asaltantes (zapatistas), robando y ultrajando".[58]

[57] *Mi pueblo,* 1985, t. I, p. 24.
[58] *Mi pueblo,* 1985, t. I, p. 83.

Luis Ríos Montáñez, cuyo padre tenía relaciones comerciales con hacendados pulqueros de Apan, también guarda un recuerdo despectivo hacia los revolucionarios y no duda en retratarlos como poco civilizados:

> Aquí en la capital, a pesar de que había habido entradas y salidas de fuerzas villistas y zapatistas y Pancho Villa y Emiliano Zapata se habían dado el gusto de retratarse en la silla presidencial [...], especialmente los zapatistas protagonizaron algunos actos vandálicos al retirarse, pues en algunas residencias vacías [...] arrancando lavabos y retretes [...] llegando al grado de arrancar puertas de madera para encender hogueras y guisar en ellas.[59]

Repetía así la estigmatización que la prensa ilustrada reservaba para los campesinos e indígenas surianos.

En general, la impresión que dejan las memorias escritas por habitantes de la ciudad entre 1914-1915 viene a sostener la visión representada fotográficamente en la prensa de esos años. El recuerdo de ese momento se reserva para el desorden institucional, pero sobre todo, para la violencia cotidiana y el hambre. Poco importaba quién "gobernaba" momentáneamente la capital. Lo evidente era el desabastecimiento, las levas y crímenes, la muerte y la angustia. Los sectores más vinculados con el poder —la prensa, los soldados y los empleados públicos— trataban de estar pendientes de cuál bando estaba por entrar a la capital, para cambiar su uniforme o su prédica.[60]

Del resto, "la gente que iba por las calles sin más objeto aparente que participar en los hechos del día y recoger informaciones, comenzó a correr el rumor de que las tropas [...]"[61] Poco importa cuál era el rumor del día, recorrer las calles para encontrar un negocio que saquear o alguna información que pudiera poner coto a la angustia, era una de las ocupaciones preferidas para tantos desempleados.

[59] *Mi pueblo,* 1985, t. I, p. 109.

[60] *Mi pueblo,* 1985, t. I, Memorias de Manuel Servín Massieu y de Ramón Bonfil, pp. 35-63.

[61] *Mi pueblo,* 1985, t. I, p. 62.

Interesante es comprobar que la información también la buscaban en la agencia de Casasola:

> [...]todas estas imágenes [de la revolución en distintas regiones del país] convergen en la ciudad de México donde son recibidas cada mañana en la vitrina de la tienda de Agustín Casasola frente a la que se aglutinan los curiosos, en busca de noticias, verificando las imágenes, comprobando el estado de la Revolución.[62]

Los corridos

El otro medio por el que se difundían las noticias y se hacía propaganda, lo constituyeron los corridos. Heau expresa que "es en la época de la Revolución del Sur cuando la trova popular morelense alcanza su más alta significación como factor de identidad regional [...] donde se extendió la zona zapatista, ahí encontramos los corridos de Marciano Silva".[63] Mientras que Alejandro Patiño confirma que en Xalatlaco "algunos señores [...] trabajaron como 'publicistas', cantando en el tianguis o en las ferias, por gusto o por dinero, o vendiendo ejemplares de los corridos. Gracias a los publicistas se divulgaron los corridos de los más famosos trovadores morelenses".[64]

Figueroa Torres coincide con estas apreciaciones cuando expresa que "a partir del supuesto de que hacia 1910 sólo dos de cada diez mexicanos sabían leer y escribir, se comprende que el corrido haya logrado tan amplia penetración y difusión", reforzado por el hecho de que el

[62] Debroise, 1994, p. 153.

[63] Heau, 1984, pp. 269-270.

[64] González y Patiño, 1994, p. 28. Las ocasiones de reunión, como las ferias y tianguis, son momentos particularmente importantes para estudiar la transmisión de noticias y propaganda, mediante los cantores de corridos o los lectores en voz alta; así como en los pleitos entre distintas facciones del pueblo o entre pueblos vecinos, en los enfrentamientos con las fuerzas del orden y en causas criminales levantadas por borracheras o desórdenes, que pudieron darse en dichas ocasiones durante el periodo revolucionario.

corrido como forma de la cultura popular ya se encontraba difundido a fines del siglo XIX, apoyado a su vez en una tradición oral ya existente.[65] Para seleccionar los corridos de época, me baso en el exhaustivo análisis de Catalina de Giménez —tarea que realiza valiéndose de fuentes escritas y orales—,[66] y que me permite trabajar sobre una base documental más confiable que las memorias y entrevistas.

La figura, los ideales y las hazañas de Zapata fueron ensalzados en corridos como "La toma de Cuautla por González",[67] "Historia del pronunciamiento del general Emiliano Zapata",[68] u "Ovación al general Emiliano Zapata",[69] por citar sólo algunos compuestos por quienes combatían el hecho de que se asociara la imagen del zapatismo con el bandidismo rural, devolviendo los adjetivos de "salvajes" y "bárbaros" a sus enemigos, como en "El exterminio de Morelos"[70] y en la "Ovación [...]" ya citada.[71]

En "La toma de Cuautla por Zapata", se hace explícito el propósito de contestar a la prensa oficial, negando validez a la información que publicó sobre ese acontecimiento y reivindicando el derecho revolucionario a escribir y a cantar su propia historia:

[65] FIGUEROA TORRES, 1995, pp. 15-16.

[66] GIMÉNEZ, 1991, *passim.*

[67] "Nobles ciudadanos vengan a escuchar/lo que traigo en mi memoria,/de lo que pasó en Cuautla Morelos/que es una cosa notoria/[...]/Emiliano Zapata con toda su gente/con brío empezó a avanzar,/gritando, muchachos, tiren sin temor/que les vamos a ganar[...]"

[68] "Porque era un hombre valiente/nuestro general suriano,/querían políticamente/por completo exterminarlo/[...]/Yo no ambiciono la silla/ni tampoco un alto puesto/siento a mi patria querida/verla en tan cruel sufrimiento[...]"

[69] "Murió aquel grande patriota/que al estado defendió/con las armas en la mano/luchando con gran valor,/el general Emiliano/cual Hidalgo reencarnó/a libertar a su pueblo/de aquel gobierno opresor[...]"

[70] "Dios te perdone Juvencio Robles/tanta barbarie, tanta maldad/que has cometido en nuestra entidad/[...]/el que es valiente nunca ejecuta/hechos tan viles como el actual".

[71] "Pero el traidor de Guajardo/que infame lo traicionó;/asesino depravado/[...]/ante la historia su nombre/será de un vil y traidor".

Yo como idiota no entiendo
ese triunfo que asegura
"El Imparcial" que escribiendo
se hagan noticias impuras;
dicen que salió venciendo
el Quinto de oro en su fuga,
si así se triunfa corriendo
yo soy un héroe sin duda.
Dice "El Imparcial" que solo tres
muertos tuvo el gobierno aguerrido
y de los demás suma cuatrocientos
entre muertos y heridos;
qué barbaridad! si de esos sucesos
yo no fuera un fiel testigo
tendría que aceptar ese triunfo
incierto como un hecho positivo.

Como señala Giménez, los corridos eran rápidamente contestados por el oficialismo y al recién citado de Marciano Silva —el más popular de los autores conocidos de corridos en Morelos—, contestó Samuel Lozano desde la ciudad de México una "La toma de Cuautla", contando cómo "De esta manera tan triste/entró Zapata a Morelos,/saqueando comercios ricos/e incendiando hasta los cerros". En él, el general suriano es descrito como asesino, incendiario, ladrón, bárbaro, cruel y vengativo; mientras que los federales eran "pobres soldados" que peleaban "con valor" y que fueron fusilados e incluso quemados vivos por los zapatistas.[72] Los corridos contrarrevolucionarios eran ampliamente difundidos por un par de imprentas de la ciudad de México.

En síntesis, considero que la amplia difusión popular que alcanzaron los corridos y la creación paralela de otros de mensaje contrarrevolucionario —ambos hechos mencionados por los autores aquí citados—, vienen a apoyar la

[72] GIMÉNEZ, 1991, pp. 128-129; he aquí otro ejemplo, ante la ruptura con Madero en la capital se difunde el corrido "Las hazañas de Emiliano Zapata", totalmente denigrante contra el caudillo y su movimiento. Frente a él M. Silva escribe los que se convertirán en himnos de los zapatistas, que ensalzan su figura: "El rebelde" y "Soy zapatista del estado de Morelos", pp. 135-136.

necesidad popular de difundir esta imagen de Zapata y de su movimiento, refutando su estigmatización por parte del gobierno y de las clases medias y altas urbanas.

Así como decodifiqué los estigmas impuestos por la prensa ilustrada a Zapata y al movimiento zapatista, se podría proceder —de manera idéntica— con los corridos contrarrevolucionarios y, en procedimiento inverso, con los corridos prorrevolucionarios que contienen un discurso fuertemente contestatario dirigido a difundir sus propias noticias —su versión de las noticias— y a contestar el discurso oficial.

Conclusión

Si el descontento del campesinado zapatista no formuló un discurso proinsurgente de las características asumidas por el discurso oficial —excepto los documentos producidos por la cúpula del movimiento—, no se debe por ello suponer que aquél no existió. Considero necesario destacar los medios y materiales particulares mediante los cuales es posible recuperar no sólo la voz de los zapatistas, sino su voz articulada en un discurso político que por fragmentado, multívoco, mayoritariamente no escrito e incluso más difícil de abordar, no dejó de ser real y coherente. En este artículo esbocé una primera aproximación a la producción, transmisión y recepción de dichos discursos mediante el rumor, los corridos y la imagen fotográfica, tarea que intentaré continuar en sucesivos trabajos.

Una vez más, quiero reiterar que encontré sutil y riesgoso trabajar este tipo de material, aunque pienso que este primer intento no ha sido vano ni infructuoso. El análisis del rumor es difícil de abordar por sus propias características de registro —me refiero, especialmente en este punto, a las memorias y entrevistas tardías. Un aporte a esta cuestión podría provenir de la localización de memorias anteriores a las aquí trabajadas, escritas en los años veinte y treinta que con seguridad están menos "contaminadas" por la ideología agrarista y la heroización de Zapata de los

años treinta y posteriores. Otras fuentes que me propongo analizar en el futuro son los rumores que se consignaron en la prensa diaria y en los archivos militares y policiales.

Sobre los discursos fotográficos, quiero resaltar el carácter decididamente oficialista de la prensa y, al mismo tiempo, la dificultad por parte de otros fotógrafos de encontrar —técnica e ideológicamente— un discurso contestatario valiéndose de la imagen. Por parte de los mismos zapatistas, mencioné la voluntad individual de proyectar su imagen deseada como revolucionarios y rebatir por medio de su autoafirmación en el retrato, la imagen difundida por la prensa. Sin embargo, no hay una intención colectiva similar, por parte del movimiento zapatista. Muestra de ello es que —hasta lo que ahora sabemos— no llegó a valerse de la fotografía como medio de propaganda, al menos del modo en que la utilizaron Villa y otros jefes norteños y, evidentemente, la prensa oficial que se valió de ella como una de sus armas contrarrevolucionarias más importantes.

Del análisis realizado en el conjunto de este trabajo, y según las hipótesis propuestas, puedo concluir que el discurso fotográfico sobre el zapatismo es, aunque con excepciones y cambios en el tiempo, básicamente contrainsurgente; mientras que circularon dos discursos del rumor con contenido ideológico opuesto. En términos de Scott, el discurso fotográfico estaría representando la transcripción pública —claramente manipulada por la clase gobernante— de cómo se ejerce una dominación "justa" y cómo se manifiesta y se reprime la resistencia "ilegal"; mientras que el rumor en mayor medida estaría dando cuenta de las transcripciones ocultas tanto de los dominantes —los zapatistas como bandidos y salvajes—, como de los dominados —los zapatistas como revolucionarios, solidarios y justos.

Un problema que valdría la pena analizar, y que surge al utilizar este marco teórico, es el de los sectores subordinados que asumen el discurso oficial e incluso luchan voluntariamente en el bando federal, vertientes no tenidas en cuenta en los modelos de Scott y de Guha quienes identifican a los sectores subordinados como insurgentes o contestatarios en bloque.

REFERENCIAS

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo

1985 *Cuijla.* México: Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública.

ACEVES, Gutierre

1992 "Imágenes de la inocencia eterna", en *Artes de México,* 15, pp. 27-48.

1988 *Tránsito de angelitos. Iconografía funeraria infantil.* México: Museo de San Carlos (catálogo).

ARIÈS, Philippe

1988 *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen.* Madrid: Taurus.

ARMELLA DE ASPE, Virginia

1970 "Los retratos de los niños en el siglo XIX", en *Artes de México,* 129, pp. 35-37.

BARTHES, Roland

1994 *La cámara lúcida.* Barcelona: Paidós.

BOURDIEU, Pierre

1990 *Photography. A Middle-brow Art.* Cambridge: Polity Press.

BUSTAMANTE MARTÍNEZ, José

1992 *El gran lente.* México: Secretaría de Educación Pública.

CALVO, Thomas (comp.)

1994 *Historia y población en México.* México: El Colegio de México.

CANALES, Claudia

1980 *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad, una época.* Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.

CARSE, James

1987 *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana.* México: Fondo de Cultura Económica.

CASANOVA, Rosa y Olivier DEBROISE

1989 *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX.* México: Fondo de Cultura Económica.

Con Zapata

1991 *Con Zapata y Villa. Tres relatos testimoniales.* México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

CRESPO, Horacio (coord.)

1984 *Morelos: cinco siglos de historia regional.* México: Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

DARNTON, Robert

1996 "El lector como misterio", en *Fractal*, 3, pp. 39-63.

DAVIES, Keith

1994 "Tendencias demográficas urbanas durante el siglo XIX en México", en CALVO, pp. 261-304.

DEBROISE, Olivier

1994 *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Disposiciones complementarias

1930 *Disposiciones complementarias de las leyes de Indias.* Madrid: Ministerio de Trabajo y Previsión.

DURÁN, fray Diego

1951 *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme.* México: Nacional.

FIGUEROA TORRES, Carolina

1995 *Señores, vengo a contarles.* México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

FOSTER, George

1962 *Cultura y conquista: la herencia española en América.* Xalapa: Universidad Veracruzana.

GIMÉNEZ, Catalina H. de

1991 *Así cantaban la revolución.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo.

GOMBRICH, Ernst *et al.*

1993 *Arte, percepción y realidad.* Barcelona: Paidós.

GONZÁLEZ, Soledad y A. PATINO

1994 *Memoria campesina.* Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.

GRUZINSKY, Serge

1991 *La colonización de lo imaginario.* México: Fondo de Cultura Económica.

1994 *La guerra de las imágenes.* México: Fondo de Cultura Económica.

GUHA, Ranajit

1983 "The Prose of Counter-Insurgency", en *Subaltern Studies II,* Delhi: Oxford University Press, pp. 1-40.

HEAU, Catherine

1984 "Trova popular e identidad cultural en Morelos", en CRESPO, pp. 261-273.

HOOKS, Margaret

1996 "Recuerdos de inocencia", en *Luna Córnea,* 9, pp. 91-93.

HORCASITAS, Fernando

1974 *De Porfirio Díaz a Zapata. Memoria náhuatl de Milpa Alta.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

LEVINE, Robert

1989 *Images of History. Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents.* Durham: Duke University Press.

LOERA, Margarita (coord.)

1987 *Mi pueblo: su historia y sus tradiciones.* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

LÓPEZ, Gustavo

s.f. "La fotografía como documento para la microhistoria". Tesis de licenciatura en historia, Universidad de Guanajuato (mimeografiado).

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio

s.f. *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX.* Barcelona: Lunwerg Editores.

MENDOZA, María Luisa

s.f. *Retrato de mi gentedad.* México, Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Mi pueblo

1985 *Mi pueblo durante la Revolución.* México: Instituto Na-

cional de Antropología e Historia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 3 vols.

MIER, Raymundo
1995 "El retrato y la metamorfosis de la memoria. La transformación de la historia en el origen de la fotografía", en *Historia y Grafía*, 4, pp. 81-109.

OBREGÓN, Gonzalo
1970 "El niño y la pintura colonial", en *Artes de México*, 129, pp. 20-21.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo
1991 *Retratos de mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica.

RUEDA SMITHERS, Salvador
1983 "Oposición y subversión: testimonios zapatistas", en *Historias*, 3, pp. 3-32.

SCOTT, James C.
1990 *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.

SULLIVAN, Edward
1992 "La aceptación de la muerte", en *Artes de México*, 15, p. 69.

TRACHTENBERG, Alan
1995 *Reading American Photographs. Images as History*. Nueva York: Hill and Wang.

VALLEDOR, Mario y Luis PRIAMO
1995 *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas, 1843-1870*. Buenos Aires: Fundación Antorchas.

VARGAS G., Luis
1971 "La muerte vista por el mexicano de hoy", en *Artes de México*, 145, pp. 57-74.

YAMPOLSKY, M. y HEITMANN, A.
1990 *Romualdo García. Retratos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Educación Gráfica.

ENTRE LA CRIMINALIDAD Y EL ORDEN CÍVICO: IMÁGENES Y REPRESENTACIONES DE LA NIÑEZ DURANTE EL PORFIRIATO

Alberto DEL CASTILLO TRONCOSO*
Escuela Nacional de Antropología e Historia
El Colegio de México

ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XIX, Y COMO PARTE de un proceso cultural muy complejo, se gestaron las condiciones para un cambio de actitud respecto a la infancia en el mundo occidental.[1]

Por lo que respecta a México, advertimos que a lo largo del siglo XIX el poder público comenzó a pensar en los niños, con sus requerimientos y necesidades específicos, entre los que destaca una imagen propia y un mundo interior muy complejo, y dejó de percibirlos como apéndices del mundo adulto, a la manera en que los representaban algunos retratos del siglo XVIII novohispano: niños pequeños de la élite vestidos a imagen y semejanza de los adultos, con gestos solemnes, serios y calculados:[2]

> [...] el retrato del niño, en lo que predomina acerca de él en la pintura novohispana, aparece despojado de su niñez, sacado de cuajo de su ámbito natural, ajeno a las actitudes espontáneas, hogareñas e infantiles: acartonado y artificial. Esta

* Deseo expresar mi agradecimiento a la doctora Pilar Gonzalbo y al doctor Aurelio de los Reyes por sus críticas y sugerencias para la elaboración de este artículo.

[1] ARIES, 1987; BADINTER, 1991; DE MAUSE, 1982, y POLLOCK, 1983.

[2] Algunos buenos ejemplos pueden consultarse en *El retrato novohispano.* Revista de Artes de México, 25 (jul.-ago. 1994).

actitud produjo retratos de niños en los que desaparece la naturalidad y la alegría del espíritu infantil.[3]

Esta "naturalidad" y "alegría", lo mismo que las "actitudes hogareñas" no son parte de la esencia infantil de ningún periodo. Por el contrario, forman parte de un complejo proceso de construcción histórica que se fue labrando poco a poco a lo largo del siglo XIX. El cambio de actitud respecto a los niños se tradujo en mayor cercanía afectiva, rechazo a sus enfermedades, voluntad de cuidarlos y curarlos: un cambio sustancial en la mirada que generó una nueva concepción de la vida y el tiempo.[4]

Evidentemente, estamos frente a un proceso de largo plazo, dentro del cual se fueron gestando nuevas estructuras sociales entre las que cabe destacar la consolidación de un Estado moderno, con matices y ritmos diferentes según la región de que se trate, pero que terminaría imponiéndose con modos, representaciones y medios diferentes.[5] A partir del siglo XVIII, pero muy particularmente en su segunda mitad, como resultado de mayor intervención del Estado en los asuntos de carácter público se produjo una verdadera proliferación de discursos y saberes, a partir de los cuales surgieron algunas ciencias modernas, como la pedagogía, la sociología, la psicología y la demografía, entre otras importantes disciplinas.[6]

Esta diferenciación de saberes produjo, entre otras la posibilidad de cuestionar cada vez más sutilmente la realidad en sus distintos aspectos, lo que desembocó en doble proceso paradójico: por un lado, reforzamiento de la individualización, con enriquecimiento del mundo interior, y por otro, un incremento de los medios y estrategias de control social, que se tradujo en el establecimiento de nuevas instituciones, cada vez más coercitivas y especializadas.[7]

[3] Ríos, 1979, p. 10.
[4] Gélis, 1990.
[5] Muchembled, 1992.
[6] Foucault, 1983.
[7] Foucault, 1984.

Por lo que respecta al caso mexicano, la génesis de este proceso puede encontrarse en la segunda mitad del siglo XVIII, con el fortalecimiento del racionalismo ilustrado entre las élites criollas, que implicó la reinterpretación de las tradiciones y costumbres populares, que fueron calificadas desde esta nueva perspectiva como "caóticas" y "desordenadas".[8] Esta concepción vertical de los grupos populares continuó permeando el discurso de las diferentes élites políticas y culturales a lo largo del siglo XIX. Sin embargo, no fue sino hasta el porfiriato, cuando se generaron las condiciones idóneas para que pudiese llevarse a cabo una estrategia de control social más realista y eficiente.[9] En efecto, la estructuración de un Estado nacional durante el último cuarto del siglo XIX trajo consigo un periodo de estabilidad y una continuidad en los proyectos políticos de los grupos dirigentes.[10] Esta reorganización económica y política estuvo acompañada de procesos de centralización y transformación urbanas que consolidaron a la ciudad de México en su papel tradicional de rectora hegemónica de la vida política y cultural del país. La capital vivió entonces momentos de gran auge, transformando su imagen tradicional:

> Un objetivo de la política de urbanización del régimen porfiriano fue la alteración de la fisonomía de la Ciudad de México mediante modificaciones profundas de su vieja traza y la ampliación del recinto citadino. Se edificó tratando de que hubiera una correspondencia entre el paisaje urbano y la imagen de "orden y progreso" que la elite porfirista se había forjado de sí misma y de la que hiciera ostentación pública. Era

[8] El historiador J.P. Viqueira ha estudiado con precisión las vicisitudes de este conflicto en el territorio específico de la ciudad de México. En su investigación describe cómo a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII se estableció un nuevo sistema de exclusión social que literalmente "fabricaba" un nuevo tipo de marginados e implicaba la instauración de una nueva moral. Al respecto véase VIQUEIRA, 1987.

[9] Dos muestras representativas de la voluntad real del poder porfiriano en materia de control social fueron la construcción de la Penitenciaría de Lecumberri (1900) y el Manicomio General de la ciudad de México, popularmente conocido como "La Castañeda" (1910).

[10] FLORESCANO, 1987.

una política abierta y deliberada que no ocultaba sus intenciones y que reflejaba la confianza y optimismo imperantes.[11]

La nota roja y la preocupación por la infancia

Resulta de gran importancia justipreciar el papel estratégico que desempeñaron la prensa y su gráfica ilustrada en el conjunto de las importantes transformaciones descritas anteriormente. La prensa constituyó el espacio de comunicación y difusión de ideas más importante del siglo pasado. Todas las corrientes ideológicas y políticas acudieron a sus páginas para difundir sus principios, refutar a sus adversarios, buscar nuevos militantes, fieles o creyentes, propagar las nuevas ideas científicas e incidir en la opinión pública, entre otros fines.[12]

Como resulta lógico, su comportamiento fue bastante heterogéneo a lo largo del siglo. En particular, conviene subrayar sus cambios más significativos durante el último cuarto de la centuria, en los que se consolidó una nueva percepción de la realidad y los fenómenos sociales. En este periodo de transición, el contenido de la prensa experimentó un giro de 180°, y el predominio total que había ejercido la orientación política formal y doctrinaria cedió el paso a la hegemonía del reportaje social.[13] Si a mediados de siglo los acontecimientos y hechos importantes tenían que buscar un periódico en donde ser publicados, ahora la nueva prensa se encargaba de mandar a las calles a un ejér-

[11] Gortari y Hernández, 1988, p. 69.

[12] Toussaint, 1984.

[13] El más destacado representante de estos cambios fue *El Imparcial*, diario fundado en 1896 por Rafael Reyes Spíndola, que introdujo linotipos y rotativas modernos y renovó formatos y técnicas publicitarias. Estos cambios permitieron abaratar los costos y ampliar los tirajes como nunca antes se había visto en la historia de la prensa. En sus momentos de auge, a principios del presente siglo, *El Imparcial* llegó a los noventa mil ejemplares. Piénsese en las implicaciones que tuvieron estos cambios para los lectores. Por primera vez la prensa accedía a lectores más diversificados. Al respecto véase Monsiváis, 1984.

cito de "reporters" a buscar, reseñar y, en cierto sentido, fabricar y producir las notas convertidas en noticias.[14] El afán de estos personajes de retratar y describir una realidad hasta sus últimos detalles era percibido en la época de la siguiente manera:

> Va a los talleres, entra a las fábricas, charla en los cuarteles, visita las cárceles, recorre los hospitales, ríe en los teatros, pasa por burdeles, frecuenta las iglesias y cantinas, escucha en las antesalas ministeriales, come en los banquetes solemnes y goza en los almuercitos en los barrios pobres, atraviesa por los incendios, presencia los matrimonios, asiste a las apoteosis, contempla los fusilamientos de los asesinos y en los cementerios conoce a los vivos [...][15]

Esta nueva actividad de los reporteros no hubiese tenido un alcance revolucionario de no haber sido acompañada por un elemento sustancial e innovador: el discurso gráfico. En efecto, las imágenes y el diseño de la prensa nacional sufrieron un cambio radical cuando los grabados y las fotografías comenzaron a poblar sus páginas en forma más sistemática a mediados de la década de los noventa. El manejo de estas imágenes no representaba un aspecto complementario, meramente ilustrativo, sino que formaba parte sustancial de la estrategia de los diarios y las publicaciones. Desde la perspectiva de la época, implicaba un reforzamiento de los conceptos de verdad y objetividad, ya que las personas se acercaban a la fotografía con la convicción de estar comprobando y verificando una realidad:

> Se depositó en la fotografía una fe que nunca antes se había puesto —y hubiera sido imposible poner— en las anteriores imágenes hechas a mano. Ha habido muchas revoluciones en el pensamiento y en la filosofía, en la ciencia y en la religión,

[14] Como parte de estos cambios, las "Gacetillas" y editoriales de las primeras planas fueron sustituidos y/o complementados con reportajes noticiosos que relataban los acontecimientos bélicos del momento —como la guerra hispano-estadounidense en Cuba—, o se ocupaban de tragedias conyugales y crímenes pasionales. DEL CASTILLO, 1997, pp. 26-32.

[15] FRÍAS, 1907.

> pero creo que en toda la historia de la humanidad nunca se ha producido una revolución más completa que la que ha tenido lugar desde mediados del siglo XIX en la visión y el registro visual. Las fotografías nos dan una evidencia visual de cosas que ningún hombre ha visto o verá nunca directamente [...] El siglo XIX empezó creyendo que lo razonable era cierto y terminó convencido de que era verdadero todo aquello que aparecía en una fotografía.[16]

Una muestra sugerente de esta convicción de objetividad la encontramos en una de las primeras fotografías que aparecieron en la prensa diaria a principios del siglo XX, y que se refiere a la demolición del teatro Vergara, ocurrida el 21 de mayo de 1901 para abrirle paso a la calle Cinco de Mayo.[17] El texto que acompaña a las imágenes narra la forma en que los albañiles ataron las columnas del viejo teatro y la manera por demás impresionante en que se vinieron abajo. Se muestra claramente la aureola de prestigio que envolvía a la fotografía y la forma como ésta era percibida, esto es, como una prueba irrefutable de lo que estaba ocurriendo. Éste es el sentido del "antes" y "después" de estas fotografías. La primera, tomada "a las 10 de la mañana", presenta las columnas del viejo edificio, que permanecen todavía en pie, y la segunda, muestra los escombros que quedaron, justamente "a las 10 y 10". El reflejo de la realidad no podía darse de una manera más precisa y exacta. A partir de esta primera prueba didáctica de realismo, las imágenes fotográficas comenzaron a aparecer en forma cada vez más recurrente, fomentando el aprendizaje visual del lector.

La configuración de esta nueva mirada social, predominantemente urbana, en la que confluían los reportajes con la utilización de las imágenes fue descubriendo, explorando e inventando novedosos aspectos relacionados con la cotidianidad de la urbe capitalina. En particular, nos interesa revisar algunos de los primeros reportajes gráficos en torno a la niñez en su vinculación con la delincuencia y la

[16] IVINS, 1991, p. 136.
[17] *El Imparcial* (22 mayo 1901).

marginalidad, fenómeno predominantemente urbano que ya cobraba cierta relevancia para principios de este siglo.[18]

Una de las características más notables de estos reportajes[19] es su evidente preocupación por delimitar el periodo de la infancia como una etapa vital en el desarrollo del ser humano, que era muy importante conocer y estudiar, en la medida en que las "anormalidades" y las "desviaciones" de su desarrollo podían proporcionar explicaciones clave en torno al comportamiento y las actitudes de los criminales adultos.

Éste es el sentido del reportaje titulado "La cirujía suprimiendo criminales",[20] en el cual se exponía la manera en que la ciencia criminalista lombrosiana, de corte positivista, había podido ubicar ciertos impulsos delincuentes en la etapa de la infancia. Uno de los casos más notables del artículo se refería a un niño que a los ocho años de edad sufrió un accidente que le produjo una herida en la cabeza y posteriormente se convirtió en un ladrón. De esta manera se había descubierto que "sus mórbidas inclinaciones provenían de ciertos desarreglos producidos en su cerebro por la herida".[21]

Resulta muy importante la apelación explícita a las ideas de Lombroso a lo largo de todo el reportaje. Como es sabido, uno de los planteamientos centrales del célebre criminalista italiano es el que se refiere a la teoría del "criminal nato", según la cual cierto tipo de delincuentes resultan equiparables a los hombres primitivos y, como ellos, presentan instintos sanguinarios, ausencia de escrúpulos y una absoluta carencia de la conciencia moral que caracte-

[18] Como expresa Elena Azaola, a finales del siglo pasado se desarrolló una "mirada" particular en torno a los fenómenos de la delincuencia infantil. Este proceso puede seguirse revisando por medio de la legislación de la época y la fundación de Escuelas Correccionales dependientes directamente de la Secretaría de Gobernación. AZAOLA, 1990.

[19] Para este artículo he consultado dos publicaciones que constituyen verdaderos prototipos de los cambios que experimentó la prensa capitalina hacia finales del siglo pasado. Se trata de *El Mundo Ilustrado* (1894-1914) y *El Imparcial* (1896-1914).

[20] *El Imparcial* (25 oct. 1908).

[21] *El Imparcial* (25 oct. 1908).

riza a los hombres civilizados. El perfil del "criminal nato" pasaba por el siguiente inventario: orejas en asa, mandíbulas enormes, grandes arcos cigomáticos, frente huidiza, cabello espeso y rizado, precocidad sexual, insensibilidad al dolor, pereza y agudeza visual,[22] y fue aplicado en los casos de grandes bandidos y criminales célebres. Lo que nos interesa destacar aquí es su influencia en las páginas de la prensa mexicana en fechas tan tardías como 1908, al menos diez años después de que las ideas lombrosianas fueran ampliamente refutadas en el contexto europeo.[23]

El papel de la imagen resulta de una gran importancia, pues apuntala la visión mágica de una ciencia omnipotente capaz de transformar de inmediato, mediante una intervención quirúrgica, a un criminal en una persona supuestamente "normal", reforzando con esto una idea asceptica de la normalidad como un estado de pureza completamente diferenciado de desviaciones contaminantes, como la locura y la criminalidad.

[22] LOMBROSO, 1896-1897.

[23] La composición gráfica que rodea esta nota es muy sugerente. En la parte superior destacan los grabados en forma de círculo del niño que sufrió el accidente y de Robespierre. Ambas figuras aparecen vestidas a la usanza de la época de la revolución francesa, el primero con su coleta y el segundo con su peluca. Tienen la mirada fija, penetrante, y como aparecen de perfil uno frente a otro, parece como si se observaran mutuamente. Aquí encontramos el vínculo criminal entre la niñez y la etapa adulta, ya que cabe recordar que en el texto el pequeño es un ladrón, mientras que el político francés es descrito como un personaje acosado por las ideas de grandeza y persecución. En la parte inferior pueden apreciarse otros dos grabados en forma de medallón, que nos muestran a un anciano epiléptico, que mira fijamente al lector y al lado el retrato de un bandido famoso. Aquí se destaca el vínculo entre cirugía y criminalidad, ya que en ambos personajes el saber científico habría detectado una serie de anomalías en sus respectivos cerebros. Finalmente, en la parte central, un par de dibujos refuerzan la unidad de la composición. En la parte derecha puede observarse una gran cabeza en la que se muestran de una manera didáctica las circunvoluciones cerebrales, mientras que en la izquierda sobresale la mano de un criminal que porta un cuchillo sangriento. El mensaje es claro: del cerebro salen los instintos y los impulsos criminales que desembocan en escenarios sangrientos.

Si, como sugiere Lambert,[24] podemos considerar a las imágenes como actos de lenguaje de la sociedad, que nos permiten acercarnos a los mitos y creencias de una cultura y a su manera de entender la realidad en la medida en que plasman de una manera simbólica los acontecimientos narrados, tendríamos aquí una representación muy sugerente, que nos permitiría ir identificando al menos dos ideas para su futuro desarrollo: la visión mágico-religiosa de una ciencia representante del progreso y el saber, capaz de efectuar curaciones mágicas que trastocan lo más profundo de la naturaleza humana; y la visión de la niñez como una etapa fundamental y estratégica del ser humano, capaz de contener en germen el futuro desarrollo de la persona y sus características esenciales, al grado de que un accidente o una experiencia traumática experimentada en esta edad pueden acarrear funestas consecuencias posteriormente para el adulto.

En "¿Es el pueblo mexicano una raza degenerada?",[25] se muestran los fotograbados[26] de dos niños revisados en forma meticulosa por un par de doctores (ilustración 1). El texto explica a los lectores que dos niños de diferentes escuelas primarias serían revisados diariamente por los médicos para determinar la posible "degeneración de la raza mexicana". Entre los datos que revisaría esta investi-

[24] LAMBERT, 1986.

[25] *El Imparcial* (8 ene. 1909).

[26] El término "fotograbado" que utilizaremos en este texto parte de IVINS, 1991, pp. 176-177: "[...] hacia 1860 el inglés Bolton puso una fotografía de una obra de arte sobre la superficie de un bloque de madera y la grabó. El grabado en madera sobre o mediante una fotografía impresa en la superficie del bloque siguió siendo hasta finales de siglo, en Inglaterra y América, el método típico para producir dibujos, pinturas y fotografías destinados a ilustraciones de libros y revistas. Pero hasta el comienzo del presente siglo la confección e impresión de fotograbados no se perfeccionó lo suficiente para producir impresiones claras sin el retoque suplementario con el buril del grabador" y REYES, 1994, p. 1804: "[...] el retoque era sumamente apreciado y valorado, pues entrañaba uno de los medios para obtener la 'idealización de la auténtica obra de arte', de ahí, tal vez, el término de fotograbado para las imágenes que ilustraban los magazines".



EL IMPARCIAL

¿ES EL PUEBLO MEXICANO UNA RAZA DEGENERADA?

IMPORTANTES ESTUDIOS EN EL INSTITUTO MEDICO NACIONAL

Se Examinan dos Niñas Diariamente.—Se Toman Datos Antropométricos, Fisiológicos y Funcionales

Cien Mil Pesos de Pérdidas en un Incendio en Linares

ESFUERZOS ESTERILES

EL CORRESPONSAL

LOS DATOS ANTROPOMETRICOS

EXAMEN FUNCIONAL

EL ENVIO DEL

EDITORIAL

Los Efectos de la Crisis en México y en los demás Países

En 3a. Plana

¿SE HA APAR

LA ACTIVIDAD SISMICA EN MESSINA ASUME PROPORCIONES ALARMANTES

Ilustración 1. "¿Es el pueblo mexicano una raza degenerada?" *El Imparcial* (8 ene. 1909).

gación se encontraban la estatura, la talla, el color de la piel, las medidas craneanas, del tórax y el abdomen, así como de los miembros inferiores y superiores del cuerpo, para rematar con un examen funcional del sistema nervioso y la circulación, la agudeza del oído, el tacto y el aparato respiratorio. La finalidad explícita de este trabajo era "fijar el tipo de nuestra raza y verificar si vamos, como se ha dicho, camino a una degeneración irremediable".[27]

Resulta muy interesante constatar cómo el cuerpo infantil se convirtió a principios de este siglo en un objeto de estudio susceptible de proporcionar una verdad "científica", ligada en este caso al contexto determinista del evolucionismo de la época. La labor del poder público y la gestación de algunos saberes y disciplinas como la higiene y la pediatría resultaron clave en la estructuración de este proceso.[28]

Como ya se ha mencionado, esta diferenciación de discursos y prácticas desembocaba en un doble proceso: un reforzamiento de la individualidad, con un enriquecimiento de un mundo interior cada vez más complejo; y un incremento de los procesos de control social, con técnicas cada vez más complejas, como los registros fotográficos y los gabinetes antropométricos.

En este sentido, la imagen de los fotograbados cumplía cabalmente con la función de avalar y confirmar la seriedad de los trabajos "científicos" expuestos en el reportaje. En el primero de ellos, un médico revisa atentamente la mano de un niño que luce enfermo y tiene los ojos semicerrados. Curiosamente el galeno no viste la típica bata blanca, sino que porta un traje con chaleco y corbata. En todo momento destaca la presencia simbólica de la ciencia, valiéndose entre otros elementos, de un microscopio que

[27] *El Imparcial* (8 ene. 1909).

[28] En los primeros años del siglo xx se definieron los objetivos y características de la pediatría como una ciencia moderna al incorporarla al plan de estudios de la Escuela de Medicina. En las postrimerías del porfiriato se inauguró una sala de atención para niños en el Hospital Juárez y se fundó la Sección de Pediatría de la Academia Nacional de Medicina.

reposa en el escritorio del médico. A un lado puede apreciarse la segunda imagen en la que otro médico ausculta y palpa el pecho de un niño que tiene el torso desnudo y se toca la nuca con los brazos extendidos hacia atrás. Un pequeño título llama la atención del posible lector: "Los niños en el Instituto" situando el escenario desde el que se está realizando el reconocimiento del cuerpo infantil.[29]

Uno de los fotograbados más interesantes y significativos es el que se refiere al descubrimiento del cadáver de un niño ahogado en el colector del drenaje capitalino[30] (ilustración 2).

Se trata de una de las imágenes más impactantes que puedan encontrarse en el periodo, donde se alude a la pobreza y su entorno de tragedia social, por el decoro silencioso y la dignidad de sus protagonistas. La familia de la pequeña víctima posa frente a la cámara de una manera dramática: dos mujeres, un hombre y un niño miran consternados al fotógrafo, observados a su vez por dos gendarmes y un individuo vestido de traje y corbata, probablemente un burócrata que laboraba en el juzgado. El niño que aparece en la foto, de unos doce años de edad y probablemente hermano de la víctima, está descalzo, con camisa y pantalón de manta blanca y un sombrero de palma en su mano derecha. Uno de los puntos centrales de la imagen lo constituye su

[29] Barthes, 1986, se refiere a este tipo de títulos que suele acompañar a las imágenes en los medios impresos, con el nombre de "enclajes", y señala que su función es dirigir y orientar la atención hacia ciertos puntos que el editor de la publicación considera relevantes, en detrimento de otros. Por nuestra parte, recogemos el planteamiento del investigador francés y tomamos nota de la intencionalidad oficial de *El Imparcial* de validar el saber médico y legitimar sus mecanismos de reconocimiento de los cuerpos infantiles. Al mismo tiempo, también valdría la pena destacar el punto de vista de otros autores como Ginzburg, 1989, y Chartier, 1992, que enfatizan la posibilidad de otras lecturas e interpretaciones a partir de los intereses de los usuarios y lectores. El mismo Gombrich, 1987, p. 135 plantea el asunto en los siguientes términos: "La información que se extrae de una imagen puede ser totalmente independiente de la intención de su autor. La fotografía de un grupo de personas de vacaciones en una playa podría ser estudiada por un miembro de los servicios de inteligencia que prepara un desembarco".

[30] "Peregrinación subterránea en busca de los cuerpos de los peones muertos en el colector." *El Imparcial* (10 jul. 1908).



Ilustración 2. "Peregrinación subterránea en busca de los cuerpos de los peones muertos en el colector." *El Imparcial* (10 jul. 1908).

mirada, cargada de coraje, frustración y tristeza. En un recuadro aparece el cuerpo de la pequeña víctima, con el vientre hinchado y el brazo izquierdo doblado inverosímilmente en forma de arco.

Siguiendo los cánones de una interpretación típicamente evolucionista, el reportaje trazaba la analogía entre el cuerpo de la ciudad y el del niño que trabajaba en el colector:

> Las ciudades, como los hombres, tienen todo un sistema y tienen nervios, venas, arterias y vientre, y el vientre de las ciudades tiene todo el tipo de lo horrible y toda la atracción del misterio. La cloaca es el vientre de ese mounstro que así abierto, panza al aire, nos enseña todas las horribles encrucijadas de su esqueleto, por donde se arrastra en marcha lenta todo lo podrido y todo lo inmundo [...][31]

[31] *El Imparcial* (10 jul. 1908).

Resulta significativo en este tipo de reportajes que el protagonista del día no fuera en este caso, el típico niño de clase alta que ha ganado un concurso o un premio. Por el contrario, se trataba de un niño que provenía de la miseria, de la "cloaca social" y que había muerto, literalmente, ahogado en la mierda, en la cloaca del drenaje público:

> Uno de los cadáveres es un niño amoratado por la asfixia y destrozado por el rudo golpear contra las paredes del colector. Sus brazos roídos por los codos, destrozados por las muñecas y sus piernas con los huesos de las rodillas completamente pelados están en una semiflexión espantosa. Sus dedos contraídos, como si en los supremos momentos de su agonía hubieran buscado algo a que asirse, hacen el efecto de una garra informe y sangrienta. Están cerrados sus ojos, y de su cabellera abundante y negra corre el agua en largos hilos sucios [...][32]

Si bien, en el reportaje no se plantea la crítica social, puede establecerse que la denuncia se encontraba implícita, argumentada y estructurada bajo los patrones de una lectura evolucionista. La imagen del fotograbado le imprime un mayor dramatismo. No deja de ser irónico que ésta sea una de las pocas ventanas por donde los niños de las clases bajas pudieron llegar a tener un cierto protagonismo en las publicaciones gráficas del porfiriato.

El conjunto más relevante de reportajes criminales gráficos sobre niños lo encontramos en la publicación *El Mundo Ilustrado* durante los meses de mayo y junio de 1908. Se trata de varias historias realizadas con un afán documental que intentaban acercar al lector de la clase media al mundo de los barrios marginados, cantera de donde salía la mayoría de los niños criminales.[33]

Resulta interesante detectar cómo el fenómeno de los niños de la calle había adquirido una presencia importante en la capital para comienzo, de este siglo. El reportero ubica desde el principio su lugar de procedencia: "vienen

[32] *El Imparcial* (10 jul. 1908).
[33] *El Mundo Ilustrado* (1º mayo, 7, 14 y 21 jun. 1908).

de allá, de los cuchitriles, de las barrancas, de las buhoneras, donde florece la miseria y fermentan los vicios".[34]

Estos niños son percibidos como un grupo especial, con elementos de identidad propios y específicos, que los diferencian no solamente de los demás infantes, sino de cualquier otro grupo social:

> [...] de abajo, de muy abajo, de allá han salido esos rapaces que forman entre nosotros una clase especial, característica: una casta con sus vicios distintivos, con sus costumbres propias, con su lenguaje que sólo los suyos entienden. Es la "hampa", la "gleba" infantil que se nutre de mendrugos en el figón del Baratillo, son los nómades citadinos, los que no caben en ninguna parte.[35]

A lo largo de estos reportajes destaca un hilo conductor: la mirada del periodista que se cierne sobre estos niños y que, como veremos más adelante, les va fabricando un perfil:

> Yo los he visto jugar en los llanos de la Bolsa, a los dados, a las canicas y al volado, apostando las sucias monedas de cobre que guardan anudadas al pringoso pañuelo de colores [...] he andado tras esos niños *que todos ven, pero que nadie mira,* para espiar las dilataciones de sus pupilas, las crispaturas de sus manos, los gestos de su cara sucia y escuálida; para indagar qué olfatean, qué se dicen los unos a los otros, por qué forman una familia y se comprenden y se completan, cual individuos de una tribu que marcha a lo largo del desierto.[36]

Se trata entonces de ejercer una especie de *voyeurismo social,* que en este caso no se limita a las descripciones del periodista, sino que va acompañado de la lente fotográfica como garantía de objetividad. El resultado es bastante sintomático, en la medida en que los protagonistas son verdaderos niños de la calle y los escenarios escogidos corresponden a sus vidas reales, pero la trama que desarrollan, sus actitudes y poses son las que va imaginando el reporte-

[34] *El Mundo Ilustrado* (1º mayo).
[35] *El Mundo Ilustrado* (1º mayo).
[36] *El Mundo Ilustrado* (1º mayo). Las cursivas son nuestras.

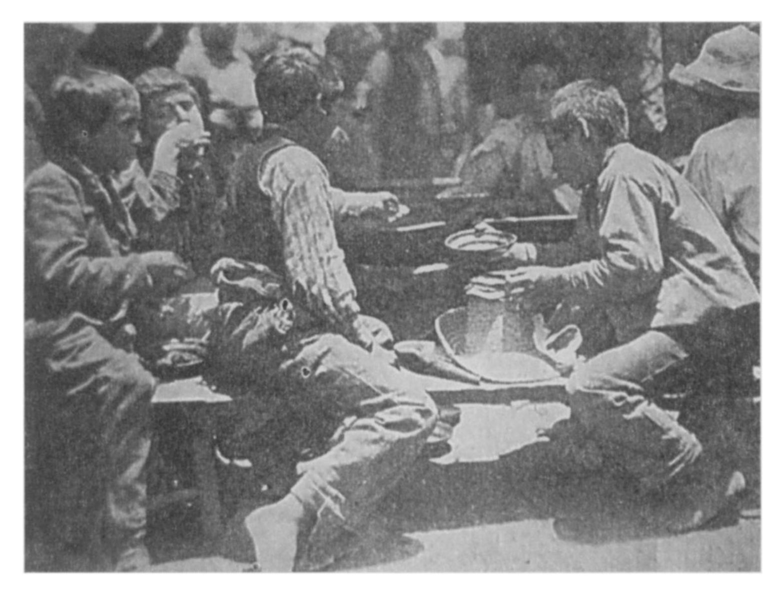


Ilustración 3. "La comida en el Baratillo." *El Mundo Ilustrado* (31 mayo 1908).

ro de acuerdo con su visión estereotipada de los fenómenos sociales (ilustración 3).

La escena es muy interesante. Los cuatro pequeños "golfillos" lucen cómodamente instalados en las tablas de madera de un mercado popular. Descalzos, sucios y mal vestidos, comen y charlan animadamente con rostros risueños llevándose la comida a la boca con las manos; incluso uno de ellos está a punto de recibir su porción de parte de la señora que atiende el puesto. Curiosamente, aunque estos niños están conscientes de la mirada del fotógrafo, la escena proyecta una gran naturalidad: la alegría y desparpajo que lucen los pequeños en estas imágenes contrasta notoriamente con el tono evolucionista y determinista del reportero, que insiste en recrear una atmósfera mórbida en la que estos infantes estarían en la antesala de la cárcel debido a sus conductas y rasgos criminales.

El platillo principal lo constituye, sin embargo, el reportaje titulado "Los niños delincuentes".[37] La crónica nos relata una historia por demás previsible: un grupo de niños de la calle asalta a un transeúnte y lo despoja de su reloj y de algunas monedas. Posteriormente, tiene lugar una riña entre dos niños a la hora de repartirse el botín, con el resultado de que uno termina matando al otro a navajazos. Un policía detiene al pequeño homicida y lo lleva ante el comisario. Como colofón unos gendarmes conducen al chamaco a una escuela correccional.

El reportero se sitúa a sí mismo como testigo privilegiado de los hechos, por lo que está en condiciones de aportar a las autoridades "toda la verdad" de la historia.[38] Lo interesante es que esa "verdad" se refiere a cosas que no son detectables a simple vista, y que en realidad forman parte de una interpretación más amplia del fenómeno de la delincuencia infantil. De esta manera, en algún momento de sus declaraciones ante el comisario, el testigo imaginario interpela a la autoridad y señala:

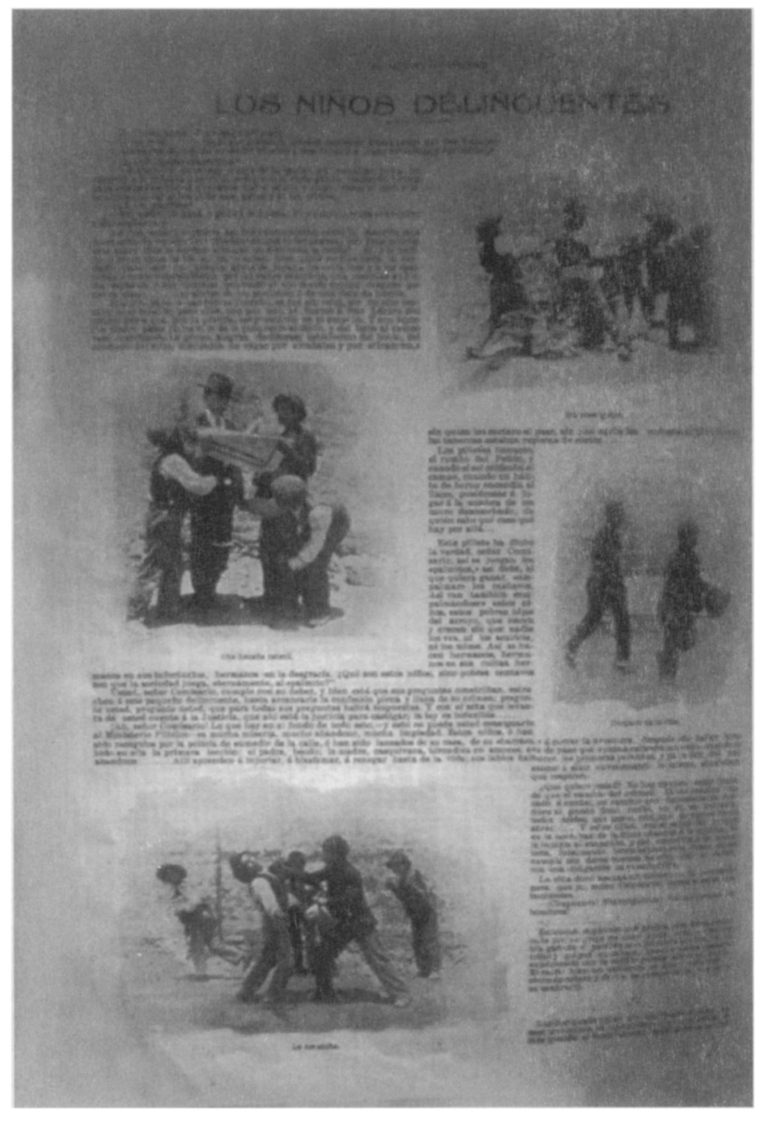
> Ah, Sr. Comisario, lo que hay en el fondo de todo esto —y esto no puede usted consignarlo al Ministerio Público— es mucha miseria, mucho abandono, mucha impiedad. Estos niños, o han sido recogidos por la policía de en medio de la calle, o han sido lanzados a sus casas, de sus "barracas" a correr la aventura, después de haber recibido en ellas la primera lección: el padre beodo, la madre casquivana [...] allí aprenden a injuriar, a blasfemar, a renegar hasta de la vida. Sus labios balbucean las primeras palabras, y ya la flor del mal asoma a ellos envenenando la misma atmósfera que respiran.[39]

El papel de la fotografía en el reportaje es bastante complejo (ilustración 4). Por un lado, ilustra la crónica, permi-

[37] *El Mundo Ilustrado* (7 jun. 1908).

[38] La fotografía aparece aquí una vez más como garantía de objetividad. Las imágenes de los niños robando al transeúnte y luego peleándose entre sí son presentadas a lo largo del reportaje como prueba contundente de que el testigo había estado realmente en el lugar de los hechos.

[39] *El Mundo Ilustrado* (7 jun. 1908).



LOS NIÑOS DELINCUENTES

Ilustración 4. "Los niños delincuentes." *El Mundo Ilustrado* (7 jun. 1908).

te al lector asomarse a la realidad del medio social que rodea a estos niños y la forma en que éstos actúan. Sin embargo, lo realmente significativo es que las imágenes no se limitan a este encuadre, sino que empiezan a ser utilizadas desde una perspectiva mucho más amplia, que, como hemos señalado, va más allá de la simple ilustración: las fotografías forman parte de la ficción del reportaje, en la medida en que los niños de la calle están en realidad actuando, representando el papel que les asignó la crónica del reportero.[40]

Mucho más cerca del cinematógrafo que de la versión documental, estas fotografías parten de una ficción que el periodista comparte con sus lectores: ambos saben que la historia no ocurrió nunca, ni se refiere a un hecho concreto o determinado, pero que su verdadera importancia reside en que podría haber ocurrido, y que de hecho ocurría cotidianamente en ciertas calles de la ciudad de México.

La secuencia fotográfica nos muestra tres episodios de la pequeña historia criminal. En el primero, titulado "la hazaña rateril", tres pequeños ladronzuelos de la banda abordan a un adulto que viste impecablemente con sombrero y traje con chaleco y corbata, y que está leyendo distraídamente un periódico con la lista de los números de la lotería. Sin que éste se percate en lo más mínimo, sustraen su reloj de bolsillo del chaleco. La escena es bastante inverosímil, pero tiene la virtud de mostrarnos la visión moral de algunos sectores de clase media en torno a la realidad cotidiana de los niños de la calle de las clases populares, visualizándolos como potencialmente peligrosos y criminales. Una segunda fotografía lleva el título de "Un buen golpe" y muestra una supuesta riña entre dos miembros de la banda, que se lían a golpes mientras los demás sólo observan.

Finalmente, en una tercera y aleccionadora imagen, un gendarme aparece corriendo detrás de uno de los pequeños delincuentes, a punto de atraparlo, con lo cual se valida la intención del reportaje de legitimar la vigilancia policiaca

[40] En palabras de BARTHES, 1986, pp. 40-41: "observado por el objetivo todo cambia: me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen".

sobre la urbe, única garantía de sostener el orden ante los embates de la criminalidad.

La fotografía ocupa un lugar muy destacado, que la diferencia del papel que representó en etapas anteriores. A partir de ahora ya no pretende reflejar la realidad de una manera exacta, sino proporcionar escenarios de representación, como ocurría en los cortos cinematográficos de la época. A medio camino entre el documental y la obra de ficción, este tipo de reportajes representa de una manera bastante clara, un momento de transición en el uso del fotoperiodismo, que hasta ese momento se había limitado a un uso tradicional de la imagen, según el cual ésta corroboraba la realidad de la manera más fidedigna.

La conclusión del reportaje es bastante clara y responde al pensamiento liberal-positivista de la época: la necesidad de crear un tribunal especial para menores infractores que tomara en cuenta las características particulares de los infantes: "pienso que tal vez sea preciso, absolutamente preciso, establecer tribunales donde se juzgue y se trate a los pequeños delincuentes, no como se juzga y trata a los hombres avezados al crimen".[41]

La discusión sobre la pertinencia de un tribunal especial para menores infractores en la capital estaba presente en los espacios públicos, como la prensa, desde las postrimerías del siglo pasado, pero no fue sino hasta finales de la década de los años veinte del presente cuando cobró realidad. En este sentido, como ya señalamos, la argumentación del reportaje y su reforzamiento mediante las imágenes fotográficas da cuenta de la importancia de esta visión de las élites y sectores medios en torno al fenómeno de los niños de la calle.

En síntesis, podemos concluir que el discurso gráfico que acompañó a la llamada "nota roja" hacia principios de este siglo formó parte del surgimiento de una nueva percepción de la realidad, la cual se trazó desde las páginas del naturalismo literario y los reportajes sociales, y continuó con los grabados y las fotografías hasta desembocar en los inicios del cinematógrafo. Dicha percepción formaba par-

[41] *El Mundo Ilustrado* (7 jun. 1908).

te de la ideología magnificadora del concepto de progreso que permeó, en forma particularmente importante, a las sociedades occidentales durante la segunda mitad del siglo XIX, pero al mismo tiempo puso las bases para su cuestionamiento y casual superación, al evidenciarse poco a poco que la pretensión de verosimilitud no constituía la esencia ni la finalidad de la imagen. Esto es lo que ha quedado evidenciado en los últimos reportajes fotográficos que hemos analizado, en los que, como intentamos mostrar, las imágenes fueron utilizadas no solamente como soportes de objetividad, sino como elementos de representación.

LAS PUBLICACIONES EDUCATIVAS ILUSTRADAS Y EL MODELO CÍVICO INFANTIL

Como es sabido, la educación representó una de las herramientas básicas con la que los grupos dirigentes imaginaron resolver todos los problemas del país a lo largo del siglo XIX, llegándola a concebir como una especie de "panacea" social.[42] Lejos de apartarse de esta postura, los pedagogos e ideólogos del porfiriato continuaron con la ilusión de unificar al país por medio de la educación, con la diferencia notable que ya se ha señalado, esto es, que en esta ocasión se presentaban condiciones más idóneas para la realización de tales proyectos. Si bien es cierto que el régimen fracasó rotundamente en su intento de lograr algunas metas básicas, como la disminución del analfabetismo, factor real que impedía la realización de cualquier proyecto racional de modernización,[43] lo que nos interesa resaltar aquí es su notable capacidad para construir los lineamientos ideológicos del sistema educativo moderno, los cuales fueron retomados a lo largo de este siglo por los distintos regímenes posrevolucionarios.[44]

[42] STAPLES, 1981.

[43] El promedio general de analfabetismo se mantuvo en 85% a lo largo de todo el porfiriato. BAZANT, 1993.

[44] VÁZQUEZ, 1970.

En este sentido, una de las tareas prioritarias que se proponía el régimen era el reforzamiento de una moral cívica como instrumento básico en la búsqueda de una uniformidad, objetivo que se evidenciaba mediante la realización de medidas concretas, como la celebración del Primero y Segundo Congresos Nacionales de Instrucción, en los años 1889-1890 y 1890-1891, los cuales marcaron una nueva época en la historia política educativa del país, en la medida en que trazaron directrices claras para el establecimiento de instrucciones moral y cívica:

> [...] la preocupación fundamental del Congreso fue trabajar para lograr la uniformidad de la enseñanza en toda la República, para lograr que la formación que recibieran todos los mexicanos fuera exactamente igual para que se pudieran formar ciudadanos cumplidos y que respondieran a los mismos ideales.[45]

La enseñanza de la historia ocupaba un lugar estratégico dentro de la formulación de estos planes. A principios de la década de los noventa, la reflexión sobre la historia patria había alcanzado un alto grado de desarrollo. Una muestra clara de ello lo constituye la obra magna, *México a través de los siglos*, coordinada por el Maestro Vicente Riva-palacio en 1889, primera gran síntesis historiográfica que recorría en un sentido lineal la historia del país, empleando la idea de una nación embrionaria que se habría ido gestando poco a poco desde los primeros asentamientos prehispánicos hasta su consolidación con la victoria liberal juarista y su prolongación porfiriana.

Esta obra, que representaba el punto de vista del liberalismo triunfante en transición al positivismo "científico" con pretensiones de neutralidad, introdujo cambios importantes que reflejaban la nueva situación política del país, al mismo tiempo que permeó debates y discusiones posteriores sobre estos temas. Entre otros logros, superó la concepción criolla que veía con desdén el pasado indígena[46] y

[45] VÁZQUEZ, 1970, p. 97.
[46] MORA, 1986; ALAMÁN, 1985.

ponderó el pasado colonial con una visión más equilibrada, pero muy particularmente, legitimó la épica de independencia como el episodio fundador de la nación, con la figura del cura Hidalgo como protagonista principal.[47]

Como señala Koselleck,[48] cada sociedad establece una relación particular con el tiempo, definiéndolo a partir de las contradicciones de su presente. En este sentido, la memoria moderna, surgida de la construcción de los Estados-nación, ha inventado su propio pasado, seleccionando sucesos y personajes que considera dignos de conmemoración. En el caso mexicano, el régimen porfirista asumió esta voluntad de reordenación y utilización del pasado con funciones cívicas muy evidentes:

> En la época porfiriana, la historia no es sólo un instrumento de poder y de construcción de la nación, sino también la conciencia histórica, o de la historia, influye globalmente en la manera de pensar. Es el modo de la conciencia por excelencia [...] Dentro de este pensamiento dominado por la historia, las conmemoraciones y manifestaciones de identidad están animadas por una tensión permanente entre los deseos de utilizar el pasado y la aspiración de ser modernos y colocar a México en el diapasón del progreso universal.
>
> El pasado, en efecto, suministra el material para forjar el patriotismo de los ciudadanos [...] Dos procedimientos his-

[47] Todavía en la década de los noventa, Justo Sierra remachó este asunto y apuntaló la paternidad de la nación a la cuenta de Hidalgo, en un duelo con los hispanistas que reivindicaban a Cortés: "Cortés fue, como la personalidad capital de la Conquista, el fundador de la nacionalidad; Hidalgo, como la personalidad capital de la Independencia, es el Padre de la patria [...] por eso admiraremos siempre al primero, pero amaremos eternamante al segundo; a éste es a quien nos liga —lo siente el pueblo mexicano en el fondo de su alma— el deber filial. Hidalgo es el padre de la patria". SIERRA, 1984, p. 194.

[48] "Ya hay que poner en duda la singularidad de un único tiempo histórico, que se ha de diferenciar del tiempo natural mensurable. Pues el tiempo histórico, si es que el concepto tiene un sentido propio, está vinculado a unidades políticas y sociales de acción, a hombres concretos que actúan y sufren, a sus instituciones y organizaciones". KOSELLECK, 1993, p. 14.

> toriográficos han permitido esta utilización del pasado: la conversión de determinados personajes históricos en héroes (también en la memoria sobreviven sólo los más aptos) y la elaboración de la historia patria para los alumnos de primarias y secundarias.[49]

La idea de la historia como referencia estratégica para la educación nacional de los distintos sectores[50] y la reflexión sobre el papel del maestro como forjador de futuros ciudadanos constituyen verdaderos puntos programáticos en la obra de los pedagogos más influyentes del régimen durante la década de los noventa.[51] Es el caso de Justo Sierra, sin duda el ideólogo educativo más importante del porfiriato, que dedicaba su texto *Elementos de historia patria* a sus hijos de la siguiente manera: "El amor a la patria comprende todos los amores humanos. Ese amor se siente primero y se explica luego. Este libro dedicado en vosotros a todos los niños mexicanos, contiene esa explicación".[52]

[49] LEMPÉRIÈRE, 1995, pp. 321-322.

[50] Los católicos se adaptaron en términos generales al catecismo cívico, aceptando para finales del siglo la paternidad de Hidalgo, y si bien siguieron insistiendo en adoptar una visión conservadora de la historia, su oposición frontal más importante se registró en el campo de la llamada "cuestión social". Influidos por la Encíclica *Rerum Novarum,* en la década de los noventa, los llamados "católicos sociales" percibían al liberalismo individualista como la fuente de todos los males. Para uno de sus líderes más importantes, la lucha por la patria pasaba por la defensa de la escuela católica: "El agio devorando a los Estados [...] el capital avariento devorando a los miserables [...] la familia convertida en carga insoportable [...] la opulencia escandalizando y provocando al pauperismo [...] Este rápido análisis del medio social presente, pone de manifiesto la urgencia insuperable de la instrucción cristiana de la niñez, es decir, la urgencia insuperable de la escuela católica, único centro en que es posible esa enseñanza amplia y eficazmente impartida". SÁNCHEZ SANTOS, 1945, p. 47.

[51] "[...] por medio de estos ejemplos se despertará desde luego en los niños el amor por lo bueno, lo noble y lo bello, y el odio o la aversión a lo malo. No basta, sin embargo, despertar estos sentimientos, es necesario que en seguida este entusiasmo por los héroes de la patria se convierta en voliciones y actos, esto lo consigue el buen maestro fácilmente, valiéndose del instinto de imitación que es tan fuerte en los niños." RÉBSAMEN, 1985, p. 98.

[52] SIERRA, 1984, p. 291.

La idea se repite en los promotores directos de la educación, como el profesor normalista Celso Pineda, autor de un sugerente texto que ameritó varias reediciones a principios de siglo: *El niño ciudadano. Lecciones de instrucción cívica*,[53] en el cual insistía a sus alumnos sobre la necesidad de "amar a nuestra patria que es nuestra madre"[54] y desarrollaba un esbozo de historia patria que se ajustaba en su esquema general a los lineamientos de la obra de Rivapalacio.

La implantación de una moral cívica formó parte de un largo y penoso proceso de construcción histórica, que pasaba por un proyecto de individualización.[55] En esa medida, "pensar" a los ciudadanos en el siglo XIX pasaba por un proceso de diferenciación de la infancia como la etapa clave para cimentar y construir los nuevos valores. Uno de los instrumentos más importantes por donde pasaba esta depuración y especialización del periodo de la niñez como el lugar privilegiado para la formación de esta moral lo constituyeron las publicaciones educativas ilustradas, diseñadas para un público infantil y para los padres de familia y los maestros, encargados de guiar a los infantes por los nuevos senderos cívicos que requería la nación.

Estas publicaciones,[56] dirigidas a sectores urbanos de las clases media y alta, con acceso al sistema escolarizado, que utilizaron las imágenes fotográficas como el vehículo más idóneo para la expresión de sus planteamientos, formaban parte de la política educativa del régimen:

> Para los liberales del Porfiriato y especialmente para los "científicos" la educación constituía la mejor manera de redimir al pueblo mexicano. A través de las letras, del alfabeto, se conquistarían mejores niveles de vida y el país llegaría a civilizarse [...] Los niños tuvieron a su alcance publicaciones diversas, las cuales llenaron las necesidades de educación extraescolar

[53] PINEDA, 1906.

[54] PINEDA, 1906, p. 7.

[55] ESCALANTE, 1992.

[56] *La Enseñanza Normal, 1904-1910; La Educación Contemporánea, 1904-1910; La Enseñanza Objetiva, 1890-1891; La Familia, 1890-1891; El Niño Mexicano, 1895-1896,* y *El Mundo Ilustrado, 1894-1914.*

y también el entretenimiento de tipo cultural. La evolución de los pequeños genios, como Mozart, los cuentos infantiles, las canciones y los juegos, las rondas, los consejos se vertían en páginas ornadas de grabados y dibujos. A buscar el interlocutor de edad temprana estuvieron dedicados 5 periódicos en la capital [...][57]

Las publicaciones periódicas dedicadas a los niños fueron un complemento de la enseñanza escolar. Las revistas y los periódicos destinados a la infancia proporcionaban recreación formativa, con el propósito de imbuir en los menores el amor a la patria y la dedicación al estudio y al trabajo. Dichas publicaciones estuvieron casi siempre bajo la dirección de educadores.[58]

El rasgo institucional que vinculaba estas publicaciones con el aparato educativo del régimen estuvo presente en casi todas ellas. *La Educación Contemporánea*, se asumía como "órgano de la Sección de Instrucción y Beneficencia Públicas" y su director era el profesor Miguel Díaz, presidente de una sociedad pedagógica integrada por maestros de las escuelas oficiales. En uno de sus primeros números, la revista planteaba claramente sus objetivos a los lectores:

La educación moderna tiene por fin desarrollar de una manera gradual, progresiva y simultánea el ser físico, intelectual y moral del niño [...] El maestro, encargado de tan noble ministerio y que anhela la realización de ese ideal, debe poseer un ascendente sobre sus educandos, tanto moral como intelectual.[59]

La Enseñanza Normal, por su parte, estaba dirigida por el maestro Alberto Correa, y en su portada señalaba que su consejo de redacción estaba integrado por maestros de escuelas normales de la ciudad de México. El director explicaba en el primer número del periódico, publicado significativamente el 15 de septiembre, cuáles eran sus expectativas:

[57] TOUSSAINT, 1984, pp. 42-43.
[58] LOMBARDO y CAMARILLO, 1984, p. 3.
[59] *La Educación Contemporánea* (1º dic. 1904), p. 19.

La acción del profesorado de La Enseñanza Normal en la redacción de este periódico, que obedece a un plan meditado, fijo y uniforme, forzosamente va a determinar las relaciones estrechas entre todos y a despertar sentimientos de solidaridad [...] La República necesita un ejército de maestros y no contamos sino con una centésima parte de ellos convenientemente preparados. Para reclutarlos, precisa hacer un llamamiento a todos los factores de la grandeza nacional. Precisa que alrededor de la bandera de la escuela se agrupen los que aman a la Patria, pues ya es perfectamente sabido que la educación está íntimamente ligada a su porvenir, que con ella se relacionan los problemas políticos, sociales y económicos, y que no pueden resolverlos satisfactoriamente los pueblos que han olvidado alistarse con las armas nuevas para entrar en la batalla de la ciencia y de progreso que agita a todas las naciones.[60]

Uno de los ejes didácticos más importantes de estas publicaciones consistió en la realización de concursos cívicos en los que se pedía la colaboración infantil por medio de composiciones sobre temas de la historia patria. Al respecto, la portada del primer número de *El Niño Mexicano* está cargada de significados (apareció el 15 de septiembre) y se encuentra dividida en dos partes: la superior o cabezal y la inferior o cuerpo, cada una con imágenes significativas. Ocupa la parte central de la sección inferior un grabado que representa al Padre de la Patria, Miguel Hidalgo, quien luce ya como el anciano bondadoso reivindicado por Justo Sierra y porta un estandarte de la virgen de Guadalupe. A su vez, el cabezal está dividido en dos partes. A la izquierda, el estereotipo de un niño estudioso, sentado en su pupitre en el salón de clase; a la derecha, unos niños juegan tal vez durante el recreo, tomados de las manos en uno de tantos juegos infantiles de la época. Al centro, un sol radiante ilumina una escuela, cuya arquitectura semeja la estructura del castillo de Chapultepec y en cuyo jardín juegan los niños mencionados. Toda la ornamentación vegetal que llena el cuadro sugiere riqueza, abundancia, prosperidad y exuberancia. El centro del círculo solar es

[60] *La Enseñanza Normal* (15 sep. 1904), pp. 2-3.

ocupado por la estatua de Cuauhtémoc, el último tlatoani azteca, vestido como si fuera un emperador romano. Sintomáticamente, esta portada del primer número de la publicación marcará un punto de referencia cívico obligado para los ejemplares subsiguientes (ilustración 5).

El Niño Mexicano organizó un concurso con el tema de "La conquista", ofreciendo como primer premio un mapa geográfico de la invasión estadounidense de 1847, un álbum "histórico-geográfico" con un fotograbado del castillo de Chapultepec y su "hermoso bosque secular,[61] testigo de las grandes glorias y de las grandes catástrofes del pueblo mexicano", así como la publicación de la fotografía y los datos biográficos de los niños ganadores.[62] Julio Dávila y Micaela Amador obtuvieron el primero y segundo lugares, respectivamente. Sus composiciones se inscribían dentro del esquema historiográfico oficialista dominante a finales del siglo pasado, que recuperaba linealmente al pasado prehispánico como el germen del futuro Estado-nación del siglo XIX, y de esta manera ambos destacaban los aspectos positivos de los líderes indígenas que lucharon contra el invasor español, como Xicoténcatl, que "no quiso servir al lado de los invasores de la patria",[63] o Cuitláhuac, "héroe que amaba a su patria hasta el extremo".[64]

Las fotografías de cada uno fueron publicadas junto a sus pequeñas biografías, en las que se destacaba su lugar de

[61] La imagen del "bosque secular" del castillo de Chapultepec no es gratuita. Por el contrario, está cargada de simbolismos: "Desde tiempos inmemoriales, y en muchas civilizaciones, el bosque ha sido considerado como un lugar sagrado. El de Chapultepec así lo era y además se creía que era una de las entradas a la región de la vida eterna. Las leyendas sobre sucesos sobrenaturales ocurridos ahí sobreviven hasta nuestros días [...] El bosque, por su misterio, por los espíritus que en él habitan, es el lugar idóneo para una conmemoración fúnebre como ésta. Pero también lo es para señalar un renacimiento, pues el bosque renace cada primavera, como cada 13 de septiembre renace el amor a la patria y la esperanza de vivir en un país más justo". PLASENCIA, 1995, pp. 244-247.

[62] *El Niño Mexicano* (3 nov. 1895).

[63] *El Niño Mexicano* (19 ene. 1896), p. 4.

[64] *El Niño Mexicano* (5 ene. 1896), p. 4.



EL NIÑO MEXICANO

Semanario de instrucción recreativa para niños y niñas.

DIRECTOR: LIC. VICTORIANO PIMENTEL.

CONDICIONES.—Se publica los domingos. Importa la subscripción 50 centavos al mes en toda la República, pagadera por adelantado.

Ramón Rolasco y Cía., editores.—Oficinas: 1ª de Santo Domingo, núm. 6.

Año I. México, Septiembre 15 de 1895. Num. 1.

HISTORIA PATRIA.

HIDALGO, hombre muy instruido y de clara inteligencia, viendo la triste condición que guardaban los mexicanos bajo la dominación española, concibió el gran pensamiento de que México se hiciera independiente de España.

Para realizar idea tan atrevida, entró en conjuración con varias personas de Querétaro y San Miguel el Grande, con el fin de emprender una revolución que acabase con el poder de los españoles en esta *Nueva España*, como entonces se llamaba nuestra patria. Descubierta la conjuración por el gobierno virreinal, se decretó el arresto de varias personas, y *Doña Josefa Ortiz de Domínguez*, esposa del Corregidor de Querétaro, dió aviso de esto á *D. Miguel Allende*, que había ido á Dolores á reunirse con Hidalgo.

Era la noche del *15 de Septiembre* de 1810. El Capitán *D. Juan Aldama* llegó con el aviso de la Corregidora, y se pusieron aquellos personajes á deliberar sobre tan comprometida situación. "No hay más remedio,—dijo Hidalgo con energía y resolución—que empuñar luego las armas;" y puso manos á la obra en seguida, es decir en la madrugada del memorable 16 de Septiembre.

Algunos trabajadores—dice un historiador—de las peque-

EL CURA DEL PUEBLO DE DOLORES (GUANAJUATO)

D. MIGUEL HIDALGO Y COSTILLA,

PROCLAMADOR DE LA INDEPENDENCIA DE MEXICO.

San Vicente, 8 de Mayo de 1753. Chihuahua, 30 de Julio de 1811.

Ilustración 5. *El niño mexicano.* Portada (15 sep. 1895).

nacimiento, su escuela de procedencia y, por supuesto, su interés por la materia de historia:[65]

La fotografía del niño Julio Dávila, ganador del concurso, resulta digna de análisis (ilustración 6). Se trata de un retrato de estudio en el que la figura del pequeño parece insertarse en el contexto de una representación teatral, posando de frente y de pie, serio y solemne con su traje, cargando una pequeña guitarra con su brazo derecho, entre una columna y una gran cruz de madera. El asunto presenta un cierto grado de complejidad, en la medida en que tenemos una imagen que corresponde originalmente a un género específico y determinado, el cual presenta su propio código de valores, como es la llamada "tarjeta de visita",[66] inserto en medio con una cobertura más amplia y



Núm. 16.

NIÑO JULIO R. DAVILA

... PRIMER PREMIO EN EL CONCURSO DE HISTORIA PATRIA, ABIERTO POR "EL NIÑO MEXICANO"

[illegible]

Nada más natural, supuesto este deseo, que dar á conocer en efigie al niño *Julio R. Dávila*, que supo conquistar, en el primer concurso abierto por "El Niño Mexicano," la primera de las recompensas acordadas por la Redacción de este periódico.

He aquí los ligeros apuntes biográficos que se ha servido suministrarnos la familia del niño de quien se trata:

"Julio Rafael Dávila, nació en Puebla el 23 de Enero de 1885, hijo de Daniel Dávila y Carmen Tagle de Dávila. A los cuatro años comenzó á conocer las letras por medio del sistema objetivo; desde entonces hasta la fecha ha cursado progresivamente las materias pertenecientes á la enseñanza preparatoria, manifestando una predilección muy marcada por las clases de historia patria y dibujo. Su enseñanza se ha llevado á efecto por medio de cátedras particulares."

Esta es la oportunidad de manifestar al niño Dávila que le hemos remitido ya su diploma honorífico, y que dentro de breves días recibirá su premio consistente en un mapa histórico-geográfico, que representa la invasión norteamericana, y que en estos momentos está en prensa en la casa de Díaz de León Sucs

Ilustración 6. Niño Julio R. Dávila. *El niño mexicano* (19 ene. 1896).

[65] *El Niño Mexicano* (29 dic. 1895) (5, 12 y 19 ene. 1896).

[66] Un interesante estudio sobre el surgimiento del género de las *tarjetas de visita* y su circulación en la ciudad de México durante la segun-

que posee fines distintos, como es el caso de la prensa o de las publicaciones educativas. De esta manera, lo que en las tarjetas pertenecía exclusivamente al ámbito de lo privado, o en todo caso se reducía a la búsqueda de un reconocimiento estrictamente familiar, en la revista pasa por una exposición de carácter público, en el que este reconocimiento se pliega a la realización de un objetivo político más amplio, como es la difusión simbólica de los valores patrios, la cual busca como destinataria a una porción más amplia de la población infantil: "No es el prurito de halagar la vanidad de los niños suscriptores, sino el vivo deseo de estimularlos al estudio y al trabajo, lo que nos mueve a publicar los retratos de aquellos de nuestros abonados que por algún motivo se hacen acreedores a esta distinción".[67]

En cuanto a los concursos cívicos mencionados, resaltan varios elementos importantes: si en 1878 el Reglamento para las Escuelas Primarias y Secundarias de Niñas, señalaba la ausencia de preocupación por parte del Estado respecto de la impartición de las materias de historia e instrucción cívica al sector femenil,[68] en un lapso de dos décadas las cosas habían cambiado sustancialmente, como lo muestra la premiación de la pequeña Micaela. Por otro lado, no deja de ser significativa la alusión al castillo de Chapultepec y el mapa de la invasión estadounidense: reflejan la herida todavía no cicatrizada por los hechos ocurridos medio siglo antes, lo mismo que la voluntad de reconstruirlos y reinterpretarlos como parte de una memoria cívica. En este sentido, no es casual que la figura mítica de los niños héroes se forjara en este periodo:

> Cabe subrayar [...] que el culto de los niños héroes se gestó sin lugar a dudas durante el porfiriato [...] el recuerdo de los

---

da mitad del siglo pasado puede consultarse en MASSÉ [en prensa]. Otro texto sugerente es el de DELGADO, 1998, en el que la autora analiza la utilización de algunas de estas tarjetas en el *Registro de Mujeres Públicas* elaborado durante el imperio de Maximiliano, lo cual imprimía a estas fotografías un sentido muy distinto al de su intención original.

[67] *El Niño Mexicano* (19 ene. 1896).

[68] DUBLÁN y LOZANO, 1876, vol. XIII, pp. 471-472.

niños héroes fue lentamente trascendiendo del estrecho ámbito de la asociación —cuyo fin principal era demostrar que el Colegio Militar representaba lo mejor que tenía el país, y del cual éste debía enorgullecerse— al círculo más amplio de las autoridades educativas federales, que vieron en este culto un ejemplo paradigmático: la mejor introducción a la educación cívica de la niñez y de la juventud.[69]

La construcción del mito de los niños héroes refleja, como quizá ningún otro ejemplo, la voluntad cívica del régimen de Díaz de estimular los valores patrios en la niñez mexicana como parte del gradual aprendizaje de las nuevas reglas y lineamientos de los ciudadanos en ciernes.[70]

La publicación de las fotografías recuerda los concursos de niños, organizados en la misma década por los "magazines" ilustrados,[71] que reforzaban la identidad de la infancia por medio de las imágenes, sólo que ahora éstas se asociaban al mérito académico como una forma de distinción, lo cual terminaba por exacerbar este importante proceso de individualización. Evidentemente, la publicación de las pequeñas notas biográficas contribuía a apuntalar

[69] PLASENCIA, 1995, pp. 255-256.

[70] Como parte de este proceso, a principios de siglo proliferó toda una literatura infantil de cuentos cívicos. En el momento más intenso de este proceso, el 25 de septiembre de 1910, *El Mundo Ilustrado* publicó "Un niño mártir", la historia trágica de José María de la Cruz, un indígena de doce años que apoyaba la independencia, capturado por Antonio Larragasti, un coronel realista "déspota y sanguinario", que lo condenó a muerte sin mayor trámite, con el resultado de que el niño fue fusilado durante cuatro veces seguidas por la mala puntería y el deplorable estado de las armas de los miembros del pelotón, dando lugar, naturalmente, a una horrible agonía de 15 minutos en los que el pobre José María se revolcó sobre su propia sangre, sufriendo tormentos inauditos. El relato iba acompañado de fotorreportajes tan significativos como el del solemne recibimiento del uniforme del general Morelos, que el gobierno español había decidido regresar a México en gesto de amistad, o el depósito de la urna con los restos de los héroes en el Ángel de la Independencia. La visión oficial porfiriana manejaba así una doble perspectiva maniquea respecto a la cuestión indígena: condenarlos si su participación había ocurrido en conflictos recientes, e idealizarlos, si se trataba de recuperar un pasado glorioso, como lo era evidentemente la gesta de independencia.

[71] *El Mundo Ilustrado* (1895).

dicho proceso. El resultado es muy sintomático en la medida en que el sujeto biografiado sólo contaba con diez años y su vida era narrada en función exclusiva de su paso por el aparato escolar como instancia socializadora:

> Julio Rafael Dávila nació en Puebla el 23 de enero de 1885, hijo de Daniel Dávila y Carmen Tagle de Dávila. A los cuatro años comenzó a conocer las letras por medio del sistema objetivo; desde entonces hasta la fecha ha cursado progresivamente las materias pertenecientes a la enseñanza preparatoria, manifestando una predilección muy marcada por las clases de historia patria y dibujo. Su enseñanza se ha llevado a efecto por medio de cátedras particulares.[72]

Las reseñas y reportajes gráficos de visitas a los museos, en particular al Nacional, ocuparon un lugar importante dentro de los intereses y preocupaciones de las publicaciones educativas ilustradas, que mostraban así su voluntad de acercar a la población infantil a la difusión de los valores patrios. El vínculo es altamente significativo, en la medida en que dicho museo se convirtió en uno de los instrumentos predilectos del régimen en su labor forjadora de una conciencia histórica que legitimara el presente, transformando objetos antes considerados como "idolátricos" en símbolos de culto cívico, y exhibiéndolos junto a escenas, personajes y acontecimientos del siglo XIX que la memoria del poder porfiriano había ido seleccionando:

> Se puede afirmar que a fines del siglo XIX, el Museo Nacional era algo más concreto que un sueño patriótico. No era ya el depósito de mil pedazos reunidos sin coherencia. Había comenzado a desarrollar un modo de representación de "lo propio" y a convertirse en una institución académica de relevancia [...] El Museo Nacional contribuyó con eficacia a un doble proceso ideológico: al de la sacralización secular de la historia patria y, sobre todo, al de la refundación de la identidad nacional a partir de la recuperación del pasado prehispánico junto con la "guerra de independencia".[73]

[72] *El Niño Mexicano* (19 ene. 1896), p. 4.
[73] MORALES, 1994, pp. 39-41.

En este tono concluía una de las visitas típicas de escolares al Museo, realizada en los últimos años del porfiriato: "[...] con la revista de este salón terminamos nuestra interesante visita, que dejó en nuestros corazones, con caracteres indelebles, el recuerdo histórico de nuestros gloriosos antecesores y el orgullo de ser sucesores de aquellos nobles y valientes guerreros".[74]

Con todo, resulta importante destacar que la labor del Museo trascendía el ámbito de lo patriótico y abarcaba una esfera didáctica moral más amplia, legitimadora de las nuevas costumbres urbanas, lo que enriquece su estudio como instancia formadora de una nueva cultura por aquellos años.[75]

A partir de 1904, la Dirección de Enseñanza ordenó que la víspera de cada fiesta cívica se organizaran actos escolares en los que se explicara a los niños los detalles y pormenores de los actos que se estaban celebrando. La nueva moral cívica debía ir más allá de la simple efeméride para estimular la solidaridad y la unión entre todos los niños del país. En 1907, un fuerte terremoto que afectó el sur del país brindó la ocasión propicia para probar estas ideas. Con motivo de la celebración de la victoria sobre el ejército francés ocurrida el 5 de mayo de 1862, y en el marco de una gran fiesta cívica realizada en una Escuela Práctica anexa a la Normal, el niño José Pichardo, de sexto año de primaria, pronunció el siguiente discurso:

> Siempre es hermoso y sublime el canto que en honor de la patria se desgrana de nuestras gargantas, pero hay algo de grandiosidad, mucho de poesía, cuando ese himno brota de las azules almas de los niños [...] Felices nosotros que podemos ayudar a nuestros compatriotas del sur, a aquellos hermanos, descendientes de una raza de héroes que lucharon por darnos

[74] *La Enseñanza Normal* (8 jun. 1907), p. 62.

[75] "[...] el Museo quedaba convertido no sólo en un divulgador, sino también en un espacio que legitima una nueva ética de las costumbres urbanas: la circulación razonada, el silencio, la prohibición de escupir y fumar, la visita en familia y la instrucción de la conducta pública por encima de la privada. Los hábitos de urbanidad forman parte de las salas de exposición." MORALES, 1993, p. 53.

libertad, a ellos debemos que hoy seamos libres y justo es que sintamos el infortunio de sus hijos.[76]

En este contexto, la Sociedad Infantil Científica y de Ahorros "Enrique C. Rébsamen" se dio a la tarea de recaudar 75 pesos y los entregó a los niños de Chilpancingo, víctimas de la reciente catástrofe. Durante la ceremonia, ritual cargado de símbolos, se apreciaba claramente el trasfondo religioso que subyacía detrás de los valores patrios exaltados por el nacionalismo porfiriano. De esta manera, la caridad religiosa aparecía secularizada, los valores patrióticos representaban la nueva moral y la música sacra era sustituida por el himno nacional: "La caridad de aquellos niños fue saludada con aplausos, mientras las notas del himno nacional semejaban la voz de la patria, que con acento delirante, arrebatador, leía esa página de nuestra historia que se llama Cinco de Mayo".[77]

La apoteosis de las fiestas cívicas se presentó en septiembre de 1910, con la celebración del centenario de la independencia, sin duda la fecha y el momento más adecuados para evaluar el impacto de toda la simbología patria en el imaginario colectivo. La pretensión oficial tenía una carga política evidente: se trataba de mostrar a los mexicanos, pero sobre todo a los extranjeros, el ingreso del país a la civilización y la modernidad, después de tres décadas de orden y progreso bajo la dirección del general Díaz, aunque para ello hubiese que borrar de la escena a algunos indeseables. Era el caso de los niños vagabundos, esos "lunares del progreso" que acostumbraban deambular por las calles de la capital:

> [...] es indudable que en una ciudad en fiesta y pletórica de forasteros, entre los cuales habrá muchos extranjeros, la nota más triste que se pueda dar es la mendicidad y la vagancia. El señor Gobernador, teniendo en cuenta esta circunstancia, ha ordenado que se empiece a recoger a todos los mendigos,

[76] *La Enseñanza Normal* (22 mar. 1907), p. 42.
[77] *La Enseñanza Normal* (22 mar. 1907), p. 43.

que serán alojados en los asilos, con el objeto de que para las grandes fiestas de septiembre no se les vea por las calles. Igual recomendación ha hecho para atrapar a los vagos, niños especialmente que no tienen hogar fijo, y circulan por las calles de la ciudad causando la conmiseración de los transeúntes [...][78]

En estos festejos, la memoria histórica porfiriana seleccionaba recuerdos y acontecimientos del pasado, ligándolos a sus pretensiones de modernidad. En el entrecruzamiento de estos dos factores, el mensaje estaba claramente destinado a los futuros ciudadanos:

La evolución del festejo de los días 15 y 16 de septiembre reflejaba el mismo deseo de modernidad. Cada celebración anual era ocasión para introducir alguna novedad. La electricidad decuplicó las posibilidades de iluminación festiva sobre el Zócalo [...] Lo que más se fomentó fue la participación de los alumnos de escuelas en la procesión cívica del desfile de la tarde del 15 de septiembre y los festejos particulares en su honor [...] se trataba, en un mismo movimiento, de asociar a los futuros ciudadanos con un excepcional ejercicio de la memoria nacional, y de celebrar el recuerdo de la libertad conquistada y los esfuerzos del régimen por el progreso del saber y de la ciencia.[79]

Las diversas publicaciones educativas dieron cuenta de la intensa participación de los grupos de infantes escolares en los principales festejos cívicos:[80] la inauguración del monumento a la independencia, la entrega del uniforme de

[78] *El Imparcial* (6 jul. 1910).

[79] LEMPÉRIÈRE, 1995, pp. 329-330.

[80] "En septiembre de 1910 la ciudad de México quedó convertida en un 'museo patriótico vivo'. Instalados en vistosos carros alegóricos estuvieron en la imaginación popular, Cuauhtémoc y Cortés [...] El mes de la Patria había comenzado el dos de septiembre con el traslado solemne al Museo Nacional de la pila bautismal [...] El público cautivo de esta procesión casi religiosa fueron los escolares, empleados públicos, maestros y directores de numerosas escuelas. La nieta del 'Libertador', doña Guadalupe Hidalgo, formó parte destacada del homenaje cívico [...]" MORALES, 1994, p. 44.

Morelos por parte del embajador de España, la llegada de la pila bautismal de Hidalgo, los desfiles militares, los festivales y tablas gimnásticas, etcétera.

Cuando la fiesta terminó, el país comenzó, casi sin darse cuenta, una nueva etapa política que iba a alterar radicalmente la vida de la nación en sus diferentes órdenes. Por lo que respecta a la lectura y los cuestionamientos en torno a la niñez, éstos se incrementarían y diversificarían notablemente en las siguientes décadas. Un primera muestra de ello fue la celebración del Primer Congreso Nacional de la Infancia,[81] que tuvo lugar en la ciudad de México del 17 al 25 de septiembre de 1920.

Consideraciones finales

Como sugiere Michelle Vovelle, "el campo abordable a partir de las fuentes iconográficas, con esenciales modulaciones según la época, el lugar y los medios sociales, constituye el centro de las preocupaciones de la historia de las mentalidades".[82] En su investigación, el historiador francés sugiere que el hecho de redescubrir la imagen como una fuente que va más allá de la ilustración implica una verdadera revolución en el campo de la historiografía.

La influencia que la imagen ha adquirido en todos los ámbitos de la cultura, todavía no se refleja hoy día en los estudios de investigación histórica como es debido. La mayor parte de los trabajos sigue girando en torno a la documentación escrita, y lo iconográfico sirve, en el mejor de los casos, como simple ilustración. Frente a este panorama hay que señalar, sin embargo, una historiografía reciente que se ocupa de la imagen en general y de la fotografía en

[81] Las diferentes líneas temáticas que se discutieron durante el Congreso muestran de manera fehaciente la diversificación discursiva que se había producido en torno a los problemas de la infancia para las primeras décadas del siglo xx: Eugenia, Higiene, Pediatría, Legislación y Pedagogía. Al respecto véase: *Memoria del Primer congreso mexicano del niño.* México, 1921.

[82] Vovelle, 1982, p. 71.

particular como fuentes de primer orden para abordar los problemas históricos.[83]

En el presente artículo hemos intentado mostrar cómo en las últimas décadas del siglo pasado y a principios del presente, en los soportes nacidos para la escritura, como la prensa y los "magazines", la imagen fotográfica irrumpió con una gran fuerza, complementando a veces a la palabra y en ocasiones desplazándola a funciones marginales, como parte de un proceso histórico en el cual, para cientos de miles de personas, el mundo ya no se evocaba únicamente a partir del texto, sino que aparecía representado por medio de las imágenes.[84]

En el contexto de la historia de la imagen, la aparición de la fotografía marcaría entonces un momento central en la transformación de ésta en un fenómeno socialmente masivo. Con la fotografía se pretende ofrecer una representación exacta y objetiva de la realidad, una prueba testimonial en sí misma, acompañada del estatus y la aureola de prestigio de la ciencia y el progreso en las sociedades occidentales en la segunda mitad del siglo XIX. Por ello puede señalarse entonces la existencia de una era pre y posfotográfica,[85] y es que, como expresa Gisèle Freund, la utilización de la fotografía por medio de la prensa sustituyó el "retrato individual" por una serie de "retratos colectivos", abriendo para la humanidad perspectivas culturales más amplias.[86]

Los inicios de este importante proceso coincidieron y se vincularon en forma por demás estrecha, como ya se ha

[83] No es éste el espacio adecuado para intentar un inventario, pero sí vale la pena destacar algunas de las investigaciones recientes en el campo de la historia de la fotografía para el caso de México: MEYER, 1978; CASANOVA y DEBROISE, 1989; MONTELLANO, 1994; PRIEGO y RODRÍGUEZ, 1989; RODRÍGUEZ, 1990; MATABUENA, 1991; AGUILAR, 1996; REYES, 1994, y MASSÉ [en prensa].

[84] Respecto a estas imágenes, hay que destacar que tanto la utilización del grabado litográfico como la fotografía ofrecían amplias posibilidades para el simbolismo y la metáfora.

[85] IVINS, 1991, p. 78.

[86] FREUND, 1981, p. 95.

manifestado y documentado, con un incremento cualitativo en los intereses y preocupaciones del Estado en torno al fenómeno de la infancia, particularmente visibles en los campos de la educación y la pedagogía, la pediatría y la higiene infantil.

En las páginas de este artículo se han esbozado dos líneas de investigación que permitirían recuperar, analizar e interpretar una rica y significativa documentación iconográfica de carácter hemerográfico en relación con dos áreas concretas de la problemática de la niñez capitalina que requirieron de la acción institucional del Estado porfiriano, las cuales fueron complementarias: el control y represión de la delincuencia infantil y la recuperación cívica de los niños como futuros ciudadanos.

REFERENCIAS

AGUILAR, Arturo

1996 *La fotografía durante el Segundo Imperio. 1864-1867.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

ALAMÁN, Lucas

1985 *Historia de México, desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808 hasta la época presente.* México: Fondo de Cultura Ecomómica, 5 vols.

ARIES, Philippe

1987 *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen.* Madrid: Taurus.

ARIES, Philippe y Georges DUBY (comps.)

1990 *Historia de la vida privada. El proceso de cambio en la sociedad del siglo XVI a la sociedad del siglo XVIII.* Madrid: Taurus, 5 vols.

AZAOLA, Elena

1990 *La Institución Correccional en México. Una mirada extraviada.* México: Fondo de Cultura Económica.

BADINTER, Elisabeth

1991 *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX.* Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland

1986 *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Argentina: Paidós.

BAZANT, Mílada

1993 *Historia de la educación durante el porfiriato.* México: El Colegio de México.

BAZANT, Mílada (ant.)

1985 *Debate pedagógico durante el porfiriato.* México: Secretaría de Educación Pública-El Caballito.

CASANOVA, Rosa y Oliver DEBROISE

1989 *Sobre la superficie bruñida de un espejo.* México: Fondo de Cultura Económica.

CASTILLO, Alberto del

1997 "Entre la moralización y el sensacionalismo. Prensa, poder y criminalidad a finales del siglo XIX en la ciudad de México", en PÉREZ MONTFORT, pp. 15-73.

CHARTIER, Roger

1992 *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación.* Barcelona: Gedisa.

DELGADO, Ixchel

1998 "Mujeres públicas bajo el Imperio: la prostitución en la ciudad de México durante el Imperio de Maximiliano (1864-1867)". Tesis de maestría. México: El Colegio de Michoacán.

DUBLÁN, Manuel y José María LOZANO

1876 *Legislación mexicana o colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la Independencia de la República.* México: Imprenta de Comercio, 34 vols.

ESCALANTE, Fernando

1992 *Ciudadanos imaginarios.* México: El Colegio de México.

FLORESCANO, Enrique

1987 *Memoria mexicana.* México: Joaquín Mortiz.

FOUCAULT, Michel

1983 *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber.* México: Siglo Veintiuno Editores, vol. 1.

1984 *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* México: Siglo Veintiuno Editores.

FREUND, Gisèle

1981 *La fotografía como documento social.* México: De Gilly. «Punto y Línea».

FRÍAS, Heriberto

1907 "Notas de combate. ¡Un anciano reportero! Las protestas de la torre de marfil", en *Revista Azul* (mayo), pp. 7-9.

GÉLIS, Jacques

1990 "La individualización del niño", en ARIES y DUBY, vol. 5, pp. 311-329.

GINZBURG, Carlo

1989 *Mitos, emblemas, indicios.* Barcelona: Gedisa.

GOMBRICH, Ernst

1987 *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica.* Madrid: Alianza.

GORTARI, Hira de y Regina HERNÁNDEZ

1988 *La ciudad de México y el DF: una historia compartida.* México: Departamento del Distrito Federal-Instituto Dr. José María Luis Mora.

IVINS, W. M.

1991 *Imagen impresa y conocimiento. La imagen pre-fotográfica.* México: Gilly.

KOSELLECK, Reinhart

1993 *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos.* Barcelona: Paidós.

LAMBERT, Fréderic

1986 "L'histoire dans l'image", en *Image et histoire.* Actes du colloque Paris-Censier. París, pp. 48-67.

LEMPÉRIÈRE, Annick

1995 "Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1921): de la historia patria a la antropología cultural", en *Historia Mexicana,* XLV:2 (178) (oct.-dic.), pp. 317-352.

LOMBARDO, Irma y María Teresa CAMARILLO

1984 *La prensa infantil de México (1839-1984).* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

LOMBROSO, César

1896-1897 *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie.* Turín: Fratelli Bocca.

MANRIQUE, Jorge (coord.)

1994 *Historia del arte mexicano.* México: Secretaría de Educación Pública-Salvat, t. 12.

MASSÉ, Patricia

[en prensa] *Simulacro y elegancia en tarjeta de visita. Fotografías de Cruces y Campa.* México: Fondo de Cultura Económica.

MATABUENA, Teresa

1991 *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato.* México: Universidad Iberoamericana.

MAUSE, Loyd de

1982 *Historia de la infancia.* Madrid: Alianza Editorial.

MEYER, Eugenia (coord.)

1978 *Imagen histórica de la fotografía en México.* México: Museo Nacional de Antropología e Historia.

MONSIVÁIS, Carlos (coord.)

1984 *A ustedes les consta.* México: Era.

MONTELLANO, Francisco

1994 *C.B. Waite, fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo.* México: Grijalbo.

MORA, José María Luis

1986 *México y sus revoluciones.* México: Fondo de Cultura Económica.

MORALES, Luis Gerardo

1993 "La posesión de los símbolos sagrados durante el porfiriato". Proyecto de tesis de doctorado. México: Universidad Iberoamericana.

1994 *Orígenes de la museología mexicana.* México: Universidad Iberoamericana.

MUCHEMBLED, Robert

1992 *Sorcières, justice et sociètè aux 16e et 17e siécles.* París: Imago.

PÉREZ MONFORT, Ricardo (coord.)
1997 *Hábitos, normas y escándalo. Prensa, criminalidad y drogas durante el porfiriato tardío.* México: Plaza y Valdés-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

PINEDA, Celso
1906 *El niño ciudadano. Lecturas acerca de la instrucción cívica.* México: Herrero.

PLASENCIA DE LA PARRA, Enrique
1995 "Conmemoración de la hazaña épica de los niños héroes: su origen, desarrollo y simbolismos", en *Historia Mexicana,* XLV:2 (178) (oct.-dic.), pp. 241-280.

POLLOCK, Linda
1983 *Los niños olvidados. Relaciones entre padres e hijos de 1500 a 1900.* México: Fondo de Cultura Económica.

PRIEGO, Patricia y José Antonio RODRÍGUEZ
1989 *La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro, 1840-1930.* Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro.

RÉBSAMEN, Enrique
1993 "La enseñanza de la historia", en BAZANT, pp. 38-53.

REYES, Aurelio de los
1994 "El cine, la fotografía y los magazines ilustrados", en MANRIQUE.

RÍOS, Eduardo
1979 *El niño mexicano en la pintura.* México: Fomento Cultural Banamex.

RODRÍGUEZ, José Antonio
1990 "Los inicios de la fotografía en Yucatán, 1841-1847", en *Foto Zoom.*

SÁNCHEZ SANTOS, Trinidad
1945 *Obras Selectas.* 2 vols. México: Palafox.

SIERRA, Justo
1984 *Ensayos y textos elementales de historia.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

STAPLES, Anne

1981 "Panorama educativo al comienzo de la vida independiente", en *Ensayos sobre historia de la educación en México.* México: El Colegio de México.

TOUSSAINT, Florence

1984 *Escenario de la prensa en el porfiriato.* México: Universidad de Colima-Fundación Manuel Buendía.

VÁZQUEZ, Josefina

1970 *Educación y nacionalismo.* México: El Colegio de México.

VÁZQUEZ, Josefina (coord.)

1992 *Interpretaciones del siglo XVIII mexicano. El impacto de las reformas borbónicas.* México: Nueva Imagen.

VIQUEIRA, Juan Pedro

1987 *Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces.* México: Fondo de Cultura Económica.

VOVELLE, Michelle

1982 *Ideología y mentalidades.* Madrid: Ariel.

IMAGINAR EL 98: ICONOGRAFÍA MEXICANA DE LA GUERRA HISPANO-CUBANO-ESTADOUNIDENSE

Jorge L. LIZARDI POLLOCK*
Universidad de Puerto Rico

EL LENGUAJE DE GUERRA: LA NEUTRALIDAD MEXICANA EN ENTREDICHO

LA POSICIÓN DEL GOBIERNO DE MÉXICO respecto a la segunda guerra de independencia de Cuba pasó por diversas fases. Según ha manifestado el historiador Rafael Rojas, Porfirio Díaz deseaba que la solución del conflicto de una u otra forma favoreciera los intereses mexicanos y no la expansión de Estados Unidos sobre el Caribe.[1] Sin embargo, cuando el 25 de abril de 1898 el Congreso de Washington declaró el inicio de las hostilidades contra España, el presidente de México declaró una absoluta neutralidad. Aunque no disimuló mucho sus simpatías por la causa española,[2] sí garantizó a los estadounidenses la no intervención directa de nuestro país en el conflicto.

* Agradezco los comentarios y el apoyo del doctor Aurelio de los Reyes y de la doctora Clara E. Lida; sin ellos este artículo no hubiera llegado a feliz término. Versiones de este trabajo fueron expuestas en la IV Conferencia Anual de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe, celebrada del 23 al 24 de abril de 1997, en la Universidad de Quintana Roo, Chetumal. México y el 98 Iberoamericano, celebrado en El Colegio de México, Fundación Pablo Iglesias y Universidad de Puerto Rico, en noviembre de 1996.

[1] ROJAS, 1996.
[2] ROJAS, 1996, p. 783.
[3] GILMORE, 1968, p. 514.

No obstante, la política del porfiriato halló múltiples fisuras.[3] La prensa sirvió de foro para la confrontación de argumentos. Sus textos y sus imágenes fueron menos que neutrales. Tanto unas como los otros, manifestaron las encontradas versiones que sostenían los mexicanos y los miembros de las colonias extranjeras respecto a la guerra. A todas luces la neutralidad oficial, declarada enérgicamente por Porfirio Díaz,[4] fue violada tanto por la ilustración gráfica como por los artículos que la acompañaban. En ella se encontró un campo hábil donde expresar y representar las opiniones. Fue particularmente útil para reinterpretar los cables telegráficos y acomodar la imagen a los imaginarios políticos del México porfiriano.

A grandes rasgos, y a pesar de la heterogeneidad de las posturas, podría sintetizar las posiciones de la prensa y sus ilustradores en cuatro corrientes ideológicas, a saber:

—Un sector de la prensa favorecía la guerra emancipadora cubana, la no intervención estadounidense o una intervención exclusivamente humanitaria, y además, la absoluta neutralidad mexicana. Era encabezado por los órganos *El Continente Americano, El Hijo del Ahuizote, Frégoli* y *La Patria.*

—Otro favorecía el iberoamericanismo, condenaba las insurgencias cubana y filipina, deploraba la neutralidad de México, tronaba contra la intervención yanqui y clamaba por acciones heroicas, latinoamericanas o internacionales, contra los últimos. Esta "yanquifobia" era encarnada particularmente por *El Correo Español* y *El Tiempo,* publicaciones de la colonia española y de católicos recalcitrantes, respectivamente.

—Su contraparte, la prensa de la creciente colonia anglosajona, era dirigida mayormente por los editores de *The Mexican Herald.* El *Herald* combatía la "hispanofilia" y justificaba la intervención como justa, solidaria y humanitaria.

—En cambio la imparcialidad, aunque ambigua y con-

[4] GILMORE, 1968.

tradictoria en ocasiones, fue representada por los periódicos oficiales *El Imparcial* y *El Mundo Ilustrado*.[5]

Por otra parte, muchas de estas posturas obedecían a un problema interno que iba mucho más allá de la simpatía o la antipatía por España y Estados Unidos: la cuestión de la identidad. Por ésta algunos llegaron incluso a asumir con vehemencia la representación del conflicto, convirtiendo la prensa en trinchera de combate y transfiriendo así a México la guerra que se libraba en el Caribe y en las Filipinas. La transferencia fue posible gracias a la persistencia de los imaginarios, contradictorios, surgidos o forjados en la lejana época de la independencia, y exacerbados periódicamente en su incompatibilidad por crisis profundas, como la derrota infligida por los estadounidenses en 1847 y la intervención francesa de 1862-1867. Monárquicos o agachupinados, y republicanos liberales o puros, hicieron su guerra interna de identidades, es decir, la capital fue escenario de un 98 mexicano donde los radicalismos construyeron visiones intestinas de un México paradójico, tanto en su pasado como en su presente y su futuro. Para estos sectores, encarnados magistralmente por las voces de los antes mencionados *El hijo del Ahuizote* y *El Correo Español*, la postura que el gobierno de México debía asumir estaba vinculada estrechamente con la idea de la identidad que cada uno de ellos pretendía hacer valer, es decir, el conflicto en México adoptó, entre otras, la forma del espinoso y no resuelto asunto sobre la naturaleza y la esencia de lo nacional.

Con el fin de detallar y discutir el lenguaje de la guerra en México, hice una selección de ilustraciones que acompañadas en ocasiones de algunas citas, fueron obligadas por los periódicos que, a mi entender, son más representativos de las tendencias en pugna. A continuación expongo las más características de ellas e intento transmitir su significado concreto dentro de la coyuntura correspondiente a la guerra hispano-cubano-estadounidense.

[5] Aunque ambos se autodenominan "periódicos liberales", lo cierto es que los dos eran apoyados y subsidiados por el gobierno dictatorial de Porfirio Díaz. Ruiz Castañeda, 1987, pp. 162-163.

La rabia española

Cuando estalló el conflicto entre Estados Unidos y España, la prensa española y sus aliados mexicanos[6] (ilustración 1) concentraron sus esfuerzos en resaltar, mediante sus editoriales e imágenes, el carácter noble y patriótico de los españoles, su disposición a la guerra y su capacidad para ganarla.[7] Sus páginas eran un llamado a la unidad de los peninsulares y exhortaban a los mexicanos a brindarles su apoyo, recordándoles continuamente dos aspectos: su tronco común con los peninsulares ("los españoles todos"), y el hecho de que la acción estadounidense no era sino una afrenta inmerecida contra los españoles, de ahí que no habría de lograr éxito alguno. *El Correo Español*, el más rabioso y representativo defensor de los intereses peninsulares, argumentaba con aires de cruzada:

> El derecho y la justicia que asisten a España para defender con energía su integridad y su decoro, harán que los españoles todos, en la guerra inicua que provoca el Yankee, se agrupen incondicionalmente para la defensa de tan caros y sagrados intereses [...] El patriotismo nunca desmentido de los españoles, su altivez y bravura, harán morder el polvo que airado levante el león de Castilla [...] ¿Quién duda que el enano, del tapanco será bajado por Castilla?[8]

A diferencia de este perfil idílico del español opusieron la imagen bárbara, el ansia de rapiña mal disimulada por Estados Unidos. De sus aliados se argumentaba que o eran "traidores" cuando se trataba de cubanos y filipinos blancos, quienes renegaban de su condición y estirpe europea, o eran salvajes negros y antropófagos. En este juego de opuestos dispusieron también de toda clase de epítetos y

[6] Los directores de *El Correo Español* organizaron una "Junta Patriótica" para auxiliar a los españoles durante la guerra. La publicación dedicaba periódicamente una columna a las labores de la Junta y destacaba con regocijo el apoyo material que enviaban los mexicanos. *El Correo Español* (5 ago. 1898).

[7] *El Correo Español* (13 jul. 1898), 1ª plana.

[8] *El Correo Español* (1º mayo 1898).



TAL PARA CUAL

SAM.—Me parece mentira que haya podido encontrar un sinvergüenza mayor que yo

Preparativos en Barcelona

La subscripcion nacional

Ilustración 1. "El Tío Sam", *El Correo Español* (5 ago. 1898).

frases despectivas contra sus enemigos, tales como "piratas", "bandoleros", "charlatanes", "hipócritas", "violadores del derecho internacional", "cobardes" y "ambiciosos". Igualmente, recordaban a los mexicanos su cercana y brutal experiencia con el agresor, ocurrida 50 años antes. ¿Quién mejor sino los mexicanos podía dar cuenta de ello?

La prensa española no se valió de la imagen para informar. Su principal intención era sostener el agrio discurso contra la intervención yanqui. Al mismo tiempo, como *El Correo Español* expresaba, el estilo empleado era desplegado como reacción a la prensa amarilla estadounidense. Los editoriales sensacionalistas de los principales diarios de Estados Unidos publicaban historias sobre las sangrientas e inhumanas acciones de los soldados españoles. Cabe señalar entre otras, la imagen publicada por el *Journal* sobre un registro al que sometieron los soldados españoles a tres mujeres que se dirigían a Nueva York a bordo de un buque con bandera estadounidense. En la gráfica se presentan varios soldados hispanos, inflamados por la lujuria, y más interesados en la desnudez de sus hermosísimas víctimas que en la posible literatura subversiva que excusaba el registro. A su arribo a la "gran manzana", las quiméricas damas fueron abordadas por todo tipo de reporteros. No eran hermosas y frescas como lo había ideado el *Journal*, sino maduras y feas. Además, confesaron que la inspección fue llevada a cabo por mujeres policías, con absoluta frialdad y discreción. A pesar de esta evidencia, los diarios estadounidenses publicaron una y otra vez la imagen como muestra del monstruoso proceder español contra los también "idealizados" cubanos.[9]

Por los comentarios publicados en los diarios españoles sabemos que a ésta y similares ilustraciones tuvieron acceso los lectores mexicanos. En ese sentido podríamos entender que las imágnes de la prensa española en México tenían como objetivo contrarrestar el terrible discurso de los corresponsales e ilustradores enemigos. Asimismo, se propusieron conmover las conciencias de los latinoameri-

[9] CHIDSEY, 1973, p. 47.

canos a su favor, y restar toda posible validez a la intervención de Estados Unidos en la guerra cubana. Las gráficas sensacionalistas eran publicadas al modo yanqui y eran de su propio cuño o bien inspiradas en episodios ilustrados por la prensa foránea. Así, el 24 y 31 de julio publicaron ilustraciones tituladas "Salvajismo Yankee" y "Piratería Yankee".[10] La primera detalla los horrores sufridos por un soldado estadounidense a manos de sus compañeros y oficiales. El castigo respondía al simple hecho de haber llegado a su campamento después del toque de queda. Al pie de la primera ilustración puede leerse: "No podemos agregar nada a esta gráfica descripción de la brutalidad Yankee, que a veces se disfraza de un humanitarismo que a nadie engaña". El periódico destacó el hecho de que la representación fue inspirada por un artículo publicado por el *New York Journal* y no en la información de los corresponsales hispanos. En la segunda, el periódico condenaba la práctica estadounidense de detener y hostigar en alta mar a los buques mercantes españoles, al modo de los filibusteros del siglo XVIII.

Como expuse previamente, uno de los objetivos de *El Correo Español* era desestimar las justificaciones empleadas por el Congreso de Washington para su intervención en la guerra. El argumento más atacado fue el de la solidaridad entre los Estados y la insurgencia cubana o filipina. El 1º de mayo de 1898 expresaban que: "no quieren la independencia de Cuba (ni la de Filipinas), lo que quieren ya descaradamente es cogerla".[11] España conocía bien el interés estadounidense por las Antillas. Desde principios de siglo había recibido ofertas en metálico a cambio de ellas.[12] Sabía de antemano que los móviles de la intervención estaban precedidos por los antiguos intereses de la república federada. Igualmente, estaba consciente de que desde el siglo XVIII los intereses económicos de las élites cubanas giraban en torno al mercado de América del Norte, de ahí que se empe-

[10] *El Correo Español* (24 y 31 jul. 1898), respectivamente.

[11] *El Correo Español* (1º mayo 1898).

[12] Estades, 1988.

cinara en una campaña de descrédito contra la alianza cubano-estadounidense empleando argumentos que planteaban que los móviles principales de la guerra eran la avaricia y la naturaleza miserable de los estadounidenses.

Asimismo, combinaron su campaña contra los estadounidenses con textos e ilustraciones en extremo racistas, útiles para lograr que girara el imaginario político de las élites mexicanas en su favor. Entre las imágenes que difundieron destacan algunas como las del "Chino Viejo" epíteto despectivo con el cual se referían a Máximo Gómez, miembro del Estado Mayor del ejército separatista de la isla, o caricaturas como "Punto Final", "Europa y Tío Sam" o "Tal para cual", destacando el "desvergonzado" concordato entre el Tío Sam y un mulato de mirada maliciosa en representación de los insurgentes de Cuba. Esta última caricatura fue acompañada por un texto donde se leía: "parece mentira que haya encontrado a un sinvergüenza mayor que yo".[13]

Además de estas ilustraciones aparecieron otras que, sin utilizar el lenguaje mordaz de las primeras, contienen un lenguaje etnofóbico igualmente terrible. La primera plana del 17 de julio fue encabezada por el retrato del "gallardo" don Ramón Blanco y Erenas, Marqués de Peña Alta, gobernador de Cuba y general en jefe del ejército contrainsurgente. Al pie del "civilizado" gobernador se ilustran dos de los "aliados del norte" en las islas Filipinas: un igorrete[14] antropófago de Caraballo y otro antropófago de color negro.[15] La evidente manipulación ideológica y espacial de la imagen no necesita de mayor explicación en este caso (arriba el gobernador español, abajo los caníbales filipinos).[16]

La crónica gráfica desarrollada por *El Correo Español* a partir de mayo finalizó con la guerra, en agosto de 1898. Sus últimas imágenes fueron marcadas por el dramatismo de la rápida derrota de los españoles a manos del ejército

[13] *El Correo Español* (16 y 30 jul.; 5 y 6 ago. 1898), respectivamente.

[14] Se dice del pueblo aborigen del norte de la isla Luzón (Filipinas).

[15] *El Correo Español* (17 jul. 1898).

[16] Lida, 1996. Clara E. Lida ha observado en sus trabajos cómo el empleo de los espacios fue útil a las estrategias editoriales de los periódicos anarquistas españoles de fines del siglo xix.

expedicionario de Estados Unidos. Varios grabados acompañan la profunda decepción de la colonia española en México. Sobresale uno basado en la reina regente y el príncipe heredero Alfonso XIII, con fecha del 14 de agosto.[17] El elaborado fotograbado contenía la siguiente leyenda con un dejo de nostalgia: "entre el negro caos que nos rodea; entre esa turba de politicastros a quienes tendrá tanto que exigir la patria cuando suene la hora tremenda de las responsabilidades, se destacan blancas, purísimas, las dos figuras de nuestros soberanos".

Los números que siguieron a la publicación del retrato de los reyes fueron ilustrados por caricaturas donde se exigía, precisamente, "la hora de la venganza", y el castigo de los responsables por la pérdida de los territorios.[18] Finalmente el 20 de agosto publicaron a modo de advertencia, una caricatura del Tío Sam, quien apoyaba su pie izquierdo sobre la isla de Cuba y se avalanzaba sobre México: ¿Avanzará la nube?[19] Ésta, una de las últimas expresiones gráficas del lenguaje de guerra español, era una advertencia terrible a los mexicanos sobre el naciente imperialismo estadounidense, así como un recordatorio de experiencias pasadas como la guerra texana.

La ilustración "imparcial"

El Imparcial de México y *El Mundo Ilustrado* reprodujeron copiosas representaciones inspiradas en los reportajes de guerra. Incluso llegaron a presentar imágenes como noticias en sí mismas. Éstas decían ser producto de un periodismo no prejuiciado de los sucesos más importantes de la pugna. Del mismo modo asumían discretamente el discurso de la neutralidad proclamado por el presidente Porfirio Díaz y, en el caso de *El Imparcial*, se criticaban los extremismos de los bandos hispanófilos o proamericanos.[20] Las

[17] *El Correo Español* (14 ago. 1898).
[18] *El Correo Español* (28 ago. 1898).
[19] *El Correo Español* (20 ago. 1898).
[20] En varias ocasiones *El Imparcial* se vio precisado a dedicar colum-

intenciones de estos diarios eran, en palabras de sus editores, convertirse en testimonios históricos objetivos. En agosto de 1898, una vez firmado el armisticio que ponía fin a las hostilidades entre Estados Unidos y España, *El Mundo* resumió la labor gráfica de su equipo de artistas en la siguiente forma:

> Concluida la guerra, falta algo interesante de su historia para que la colección de grabados de *El Mundo Ilustrado* conserve los tipos, las escenas, y las situaciones más características de los últimos sucesos. Inútil parecería insistir en el valor de estos grabados como medio de sugestión retrospectiva [...] En la escena del mundo pronto pasará o ha pasado ya como actualidad palpitante el conflicto hispano-americano; pero será grato a los coleccionadores encontrar en cualquier tiempo, en los volúmenes de nuestro semanario, la evocación de acontecimientos cuyos detalles se irán borrando en la memoria de los contemporáneos.[21]

Sin embargo, el lenguaje gráfico "neutral" de estas publicaciones queda en entredicho en más de una ocasión. *El Imparcial* publicó un dibujo que ilustra la llegada del general Shafter y las tropas estadounidenses al palacio del gobernador de la ciudad de Santiago. La misma está salpicada por una irónica situación: el edificio que tomó estaba coronado con la inscripción "Viva Alfonso XIII". También los editores del diario dejaron entrever una nota despectiva al presentar un grabado de las tropas cubanas en "traje de rigurosa gala". En realidad los insurgentes están cubiertos por harapos y algunos de ellos carecen de calzado.[22]

El Mundo hizo lo propio al publicar una serie de tipos de la guerra contrastando ánimos y posturas. Así por ejemplo,

---

nas enteras defendiéndose de las acusaciones de hispanofilia, provenientes de otros periódicos del país.

[21] *El Mundo Ilustrado* (14 ago. 1898), p. 147.

[22] *El Imparcial* (5 y 15 ago. 1898). Es de notar que la escena de la toma del palacio del gobernador de Santiago y la inscripción sobre Alfonso XIII fue circulada en distintas versiones por las publicaciones de Estados Unidos con una intención contraria a la de *El Imparcial*. Véase Freidel, 1958, p. 232.

contrasta el altivo retrato del generalísimo del ejército de Estados Unidos, Nelson A. Miles, con la actitud melancólica del capitán de la isla de Cuba, el mariscal Blanco. Igualmente discrepa el alborozo de las tropas yankees a la hora de su partida, con aquellos semblantes solemnes y casi resignados de los españoles: en posición de rezo antes de ser enviados a combate, acompañados por la frase "Dios proteja sus almas y sus vidas" (ilustraciones 2 y 3).[23] En fin, a pesar del reclamo de objetividad de los artistas que crearon las ilustraciones basándose en fotos o cables de la guerra, la imagen, mediada por las apreciaciones humanas de quien la produjo, difícilmente pudo desprenderse de la arbitrariedad, los prejuicios o las simpatías de sus autores.

La prensa liberal

La prensa autodenominada liberal y republicana, crítica del régimen de hierro instaurado en México por Porfirio Díaz, estuvo representada por órganos como *El Continente Americano, El Hijo del Ahuizote, La Patria de México* y la revista *Frégoli*. Su coincidencia como sector opositor implicó una posición bastante unitaria respecto a la guerra hispano-cubano-estadounidense. *El Continente* declaraba, por medio de columnas escritas por mexicanos y antillanos, una incipiente posición antimperialista y una solidaridad incondicional con los insurgentes cubanos. *Frégoli* tenía una visión sumamente crítica del conflicto. *El Hijo del Ahuizote* se inclinaba abiertamente por los cubanos insurrectos y condenaba tanto a los españoles peninsulares como a la colonia establecida en México. Igualmente coincidieron en el argumento principal del órgano *La Patria*, que hacía un constante llamado a la calma, práctica y retórica, en vista de los ánimos exacerbados de muchos nacionales. Si bien *La Patria* reconocía en sus editoriales que las simpatías de la mayoría mexicana se hallaban con la causa española, en especial después del recordatorio que hiciera el presiden-

[23] *El Mundo Ilustrado* (17, 24 y 31 jul. 1898).



Ilustración 2.
"Despedida
de voluntarios",
El Mundo Ilustrado
(24 jul. 1898).

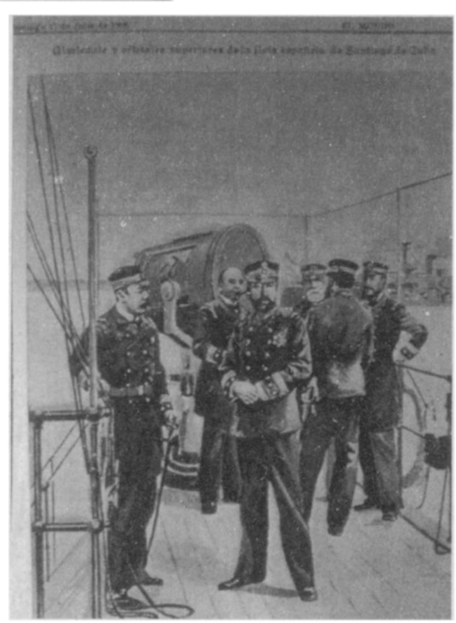


Ilustración 3.
"Soldados españoles",
El Mundo Ilustrado
(17 jul. 1898).

te William McKinley de la anexión de Texas, debía guardarse la más absoluta neutralidad. Nada bueno le esperaba al país en caso de ser arrastrado a la guerra.[24]

Esta prensa, con excepción de *El Hijo del Ahuizote*, no puso demasiado énfasis en llevar a sus lectores, descripciones visuales de sus posturas. *El Continente Americano* se limitó a presentar dos ilustraciones durante todo el periodo del conflicto. La primera, una caricatura anónima del Tío Sam arrasando con un español, fue publicada a raíz de la declaración de guerra. En ella se presagiaba en cierto modo la derrota española a manos del abusivo "yankee". La segunda, un grabado de primera plana del general cubano insurgente Calixto García Íñiguez, fue acompañada por una crónica de su vida y una reseña apologética de su genio y figura.[25]

Frégoli, por su lado, publicó algunas caricaturas a color que se referían en tono muy mordaz a la contienda. De éstas destaca una titulada "Cómo cambian los tiempos" en donde se caracteriza a Estados Unidos como un cochino que tiene una gran moneda de oro en sus manos y a España, encarnada por Praxedes Mateo Sagasta, el entonces primer ministro, con los calzones rotos, intentando torear al cochino. El pie de la caricatura es, sin duda, un cruel sarcasmo, producto de la situación (ilustración 4).[26]

Para torear a un cochino
hay que sacarle cien vueltas.
Irse por otro camino
Y tener las piernas sueltas[26]

Una segunda, también digna de mención, es una irónica representación de la neutralidad mexicana y dice: "seamos neutrales".[27]

El Hijo del Ahuizote y su editor, Daniel Cabrera, explotaron el recurso de la caricatura como medio de representa-

[24] *La Patria de México* (28 jun. 1898), 1ª plana.
[25] *El Continente Americano* (24 abr. y 14 dic. 1898).
[26] *Frégoli*, t. I, p. 46 (23 mayo 1898).
[27] *Frégoli*, t. I, p. 46 (23 mayo 1898).



Ilustración 4. "Cómo cambian los tiempos", *Frégoli* (23 mar. 1898).

ción de las ideas que sostenían respecto a la guerra. En palabras de Cabrera: "La caricatura es un arma legal y permitida en el combate periodístico".[28] En éstas es evidente la simpatía por los insurgentes cubanos y la antipatía por el dominio español de Cuba, Filipinas y Puerto Rico. Es común que en sus ilustraciones aparezcan imágenes sobre el nefasto efecto que tuvo la política colonial española de reconcentrar a los campesinos de Cuba, lejos de las áreas de influencia insurgente. En cambio, el ideario de *El Ahuizote* sobre Estados Unidos fue contradictorio. Bien deploró el intervencionismo estadounidense y denunció, empleando un lenguaje gráfico que luego prevalecería en el imaginario antimperialista latinoamericano a lo largo del siglo XX, la agresividad comercial del norte respecto a sus vecinos del sur. Pero, acabada la guerra, *El Ahuizote* vio en el "Tío Samuel" la garantía de la independencia de Cuba y de

[28] *El Hijo del Ahuizote*, 627 (1º mayo 1898), p. 283.

entre dos males: "explotación ibérica" o "negociación yankee", el segundo fue identificado como el menor.[29] Así, una caricatura del 19 de julio presentaba a un idealizado Máximo Gómez y a Calixto García persiguiendo a los españoles, mientras que en el fondo vigilaba el "Tío Samuel" con un cañón que rezaba "olivo de la paz".[30]

Por otra parte, *El Hijo del Ahuizote* empleó como pretexto las divergencias de México en torno a la guerra para denunciar conflictos intestinos. Denunció rabiosamente en decenas de caricaturas el dominio de los medios productivos por las colonias españolas establecidas en la República y cuestionó el derecho de éstas a interferir en la política exterior tuxtepecana (como se nombraba al gobierno de Porfirio Díaz). Para *El Ahuizote* era inadmisible que se reclutaran tropas en México y se movilizaran recursos para auxiliar al ejército español de Cuba y Filipinas. Además, denunció el fenómeno de la inmigración española a México a raíz de la guerra, advirtió acerca de la "segunda invasión", la de reaccionarios clérigos y políticos españoles, con el consentimiento del presidente Díaz; y reaccionó airadamente ante el aumento de precios en las abarroterías de peninsulares, aduciendo que el bloqueo era contra Cuba y no contra México. Igualmente, mediante sus "ahuizotadas" tronó contra la prensa "agachupinada" y la responsabilizó de la posible pérdida de neutralidad del país. Para los editores del semanario era inaceptable la posición asumida por la colonia "gachupina" y aún por sus muchos seguidores mexicanos, quienes presentaron una militante posición contra Estados Unidos. A estos últimos les advirtieron que era un:

> [...] extraño patriotismo el de los farsantes que insultan a un ofensor y halagan servilmente a otro ofensor. Puesto que las dos naciones hoy en pugna nos ha ofendido, el único papel que les quedará a esos patriotas mercenarios, es callarse como muertos pues cuando dos ofensas igualmente graves han sido olvidadas, es vergonzoso hablar mal de una nación que nos ha

[29] *El Hijo del Ahuizote*, 644 (28 ago. 1898), pp. 532-533.
[30] *El Hijo del Ahuizote*, 634 (19 jun. 1898), pp. 393-194.

hecho mal y hablar bien de una que nos ha hecho igualmente mal para vilipendiar a la otra.[31]

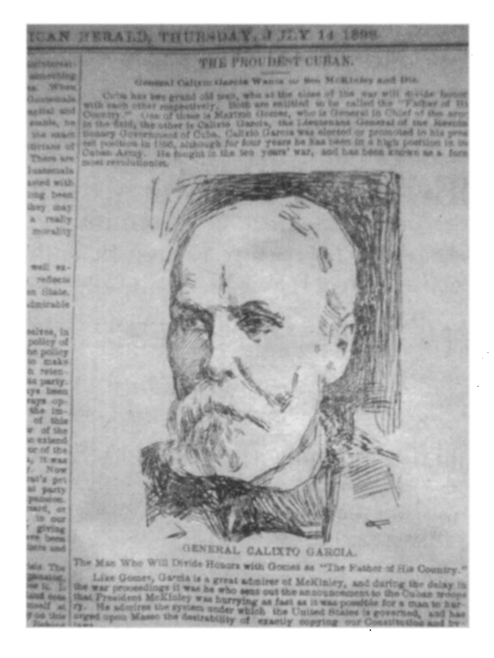
Como puede apreciarse, el conflicto entre Estados Unidos y España tuvo el efecto de destapar inacabados problemas mexicanos que se expresaron con la antigua bandera ideológica de la guerra al "gachupín". Bien lo sintetizó *El Ahuizote* en su consigna y lema "México para los mexicanos".

La versión estadounidense

No deja de sorprender el hecho de que ya en 1898 existiera una importante colonia de estadounidenses en México, con publicaciones bien elaboradas como lo era el *Mexican Herald, The Two Republics* y *The Mexican Financier*. De estos órganos sobresalen las ilustraciones de guerra del primero. En ellas se asume el discurso de defensa de las acciones estadounidenses en Cuba, Filipinas y Puerto Rico. En general, contenían mensajes en torno a los motivos de la guerra: solidaridad con el pueblo cubano y empeño humanitario. Simultáneamente, el *Mexican Herald* dedicó mucho de su espacio a combatir la ofensiva de aquellos grupos que en México deploraban la intervención.

A diferencia de *El Correo Español*, el *The Mexican Herald* no fabricó imágenes que deploraban el proceder español. Concentró su esfuerzo en demostrar que la guerra era efectivamente motivada por el deber humanitario que concernía a los estadounidenses: que la participación anglosajona era una ofensiva bélica conjunta de los estadounidenses, cubanos y filipinos para expulsar de una vez por todas a las tiranías españolas de América y Asia. Tres ejemplos de sus ilustraciones me parecen en extremo significativos. El primero, presenta un retrato idealizado del general rebelde Calixto García (ilustración 5).[32] La opinión que acompaña la gráfica no sólo da por consumada la victoria de los esta-

[31] *El Hijo del Ahuizote*, 634 (19 jun. 1898), p. 398.
[32] *The Mexican Herald* (14 jul. 1898).



THE PROUDEST CUBAN.

Cuba has two grand old men, who at the close of the war will divide honors with each other respectively. Both are entitled to be called the "Father of His Country." One of these is Maximo Gomez, who is General in Chief of the army in the field, the other is Calixto Garcia, the Lieutenant General of the Revolutionary Government of Cuba. Calixto Garcia was elected or promoted to his present position in 1896, although for four years he has been in a high position in the Cuban Army. He fought in the ten years' war, and has been known as a foremost revolutionist.

GENERAL CALIXTO GARCIA.

The Man Who Will Divide Honors with Gomez as "The Father of His Country."

Like Gomez, Garcia is a great admirer of McKinley, and during the delay in the war proceedings it was he who sent out the announcement to the Cuban troops that President McKinley was hurrying as fast as it was possible for a man to hurry. He admires the system under which the United States is governed, and has urged upon Masso the desirability of exactly copying our Constitution and by-

Ilustración 5. "El general García", *The Mexican Herald* (14 ago. 1898).

dounidenses sobre las fuerzas españolas, sino que expone sin preámbulos que será García quien divida los honores "patrios" con Máximo Gómez y el presidente McKinley. La segunda imagen parece ser también producto de la utopía de su creador. En ella se presenta el cuerpo de los "Rough Riders" imponiendo la bandera de las franjas en Santiago, seguidos muy de cerca por la bandera del Comité Revolucionario Cubano y, asumo, por soldados rebeldes. La tercera imagen presenta a los soldados del ejército rebelde comiendo carne por primera vez en seis meses, gracias a la bondad de los cuerpos armados "yankees".[33]

Estas imágenes contienen una fuerte carga ideológica. La primera va acompañada de la presunción de superioridad de las instituciones estadounidenses y una sutil sugerencia de su futura, pero inmediata adopción por la isla. También impone de antemano a un caudillo de la isla como próximo

[33] *The Mexican Herald* (21 y 24 jul. 1898), respectivamente.

presidente. La segunda falsea la información de los corresponsales de guerra. Las tropas cubanas no participaron en un mano a mano con el ejército expedicionario. Es harto conocido que fueron relegadas a labores como el espionaje, reconocimiento del campo, levantamiento de trincheras y limpieza de letrinas. Además, el trato al que fueron sometidas por el alto mando estadounidense fue por demás racista y despectivo. Teodoro Roosevelt, capitán de los Riders y futuro presidente en Washington, expresó que bastaba una mirada para saber que los insurgentes no serían empleados en ninguna batalla de magnitud.[34] La descripción de los oficiales estadounidenses fue por entonces muy mal prejuiciada. En ocasión del desembarco en Daiquirí, efectivo gracias al respaldo de los rebeldes, un corresponsal escribió con despecho que "cuatro quintas partes" del cuerpo insurgente eran "mulatos y negros". Para el prejuiciado reportero, si le hubiesen arrebatado los rifles y los cartuchos no hubieran parecido sino una "horda de sucios mendigos cubanos".[35] La tercera ilustración, aunque acompañada de una explicación humanitaria, tal vez sea la única que se acerca al verdadero papel desempeñado por los cubanos: cocinar para el ejército invasor. Lo cierto es que los naturales de Filipinas, Puerto Rico, y Cuba fueron ignorados e, incluso, excluidos de la mesa de negociaciones una vez que España fue derrotada.

Estas manipuladas imágenes tuvieron la intención de crear la idea de una guerra ideal, solidaria y humanitaria. Empero, detrás de ellas se escondió la ineptitud y la torpeza de Estados Unidos en su proceder bélico. La prensa de Nueva York o Boston expuso mil veces que hechos como la falta de comida, la indisciplina, el caudillismo y la improvisación fueron los peores enemigos de los estadounidenses.[36] Del mismo modo, ésta evitó por completo ilustrar una acción más importante. Lejos de ser una solidaria y "espléndida guerra", Estados Unidos hizo de la lucha de liberación en Cuba y Filipinas una guerra de conquista,

[34] SMITH, 1995, p. 34.
[35] SMITH, 1995, p. 35.
[36] BROWN, 1967.

atrayendo para sí amplias antipatías en todo el continente. En Cuba la animadversión evolucionó hasta convertirse en la gran bomba de tiempo que estalló en sus manos con la revolución socialista de 1959, pieza que desde entonces emite explosiones en forma constante. En Filipinas los prepotentes oficiales estadounidenses recibieron una enérgica respuesta insurgente. De ahí la guerra filipino-estadounidense, que durante sus tres años de duración, costó millones de dólares, millares de militares y decenas de vidas civiles tanto a los filipinos como a los estadounidenses.[37]

Conclusiones

En México la ilustración, su estrategia y lenguaje, tuvieron contenidos ideológicos variados y no pocas veces encontrados. Se podría decir que en 1898, a diario se libraba una pequeña batalla de gráficas y columnas editoriales en las calles de la capital así como en las más importantes ciudades de la República. Como expuse antes, la guerra visual mexicana se caracterizó por cuatro grandes tendencias. La colonia anglosajona y sus aliados —que demandan aún una definición clara en la historiografía nacional— favorecieron la intervención y desacreditaron el proceder tanto de la prensa como del ejército enemigo. En contraste, la colonia española condenaba la "tiránica" intervención de los estadounidenses en un asunto muchas veces catalogado por éstos como de corte doméstico. Los españoles, bien organizados en juntas patrióticas, llegaron incluso a conspirar en forma concreta: con un ataque sorpresa contra los "yankees" a través de la frontera.[38] Sin duda, *El Correo Español* era instigador directo de este tipo de acción subversiva. *El Correo Español* funcionó como órgano propagandístico y de reclutamiento de élites mexicanas y españolas a favor de la corona. A pesar de los censores del gobierno, manifestó lo último sin ambages a lo largo del conflicto. Por otra parte algunos libe-

[37] Smith, 1995, p. 36.
[38] Rojas, 1996.

rales se sumaron al bando cubano y abogaron por su completa independencia, con o sin intervención estadounidense, y, como *El Hijo del Ahuizote*, concentraron sus críticas contra el comportamiento político español en México, contra la prensa "gachupinada" o "hispanófila" representada para ellos por *El Correo Español, El Tiempo, El Popular, El Nacional, El Universal* y otros. Mientras, el sector de la prensa oficialista nunca pudo sostener de manera clara e inequívoca la postura del gobierno en favor de la neutralidad, ya que sus simpatías por España o por Estados Unidos quedaron al descubierto en sus ilustraciones.

México fue neutral, sí, respecto a la violencia material de la guerra. Pero, como lo evidencian la prensa y sus imágenes, el país no permaneció ni remotamente ajeno a los sucesos que se desarrollaron en los países vecinos. En primer lugar, los órganos realizaron esfuerzos impresionantes por dar a sus lectores hasta los más mínimos detalles de la gesta. En segundo, si bien la violencia no se materializó como hubieran querido ciertos sectores, las expresiones gráficas llevaron a cabo su particular confrontación, en abierto desafío a lo estipulado por la dictadura de Porfirio Díaz. En ese sentido, no es exagerado estudiar y escribir sobre las especificidades del "98 mexicano".

Las consecuencias de la guerra de palabras e imágenes del 98 en el interior de un país "neutral" no se conocen bien. Más aún, podríamos asegurar que este tipo de experiencia fue otro grano de arena en la forja del discurso antimperialista, latinoamericanista e iberoamericanista, tanto en México como en el resto de América Latina y España. De hecho, tan sólo unos años más tarde, las publicaciones que vieron luz antes y durante la revolución mexicana, manifestaron un antiamericanismo feroz, como nunca antes parece registrarse en la historia. Órganos como *La Sátira* y *El Hijo del Ahuizote* publicaron terribles caricaturas contra el imperialismo anglosajón, a la vez que abogaron insistentemente por un "México para los mexicanos" y, entiendo, por la solidaridad de la comunidad hispana.[39] Empero, queda mucho por

[39] RUIZ CASTAÑEDA, 1987, pp. 179 y 191.

hacer para llegar a una mejor comprensión de las continuidades o evoluciones de los comportamientos culturales mexicanos, sus similitudes y solidaridades con aquellos correspondientes al resto de América Latina y España, luego del parteaguas que significó el verano de 1898.

REFERENCIAS

BROWN, Charles H.

1967 *The Correspondent's War: Journalists in the Spanish-American War.* Nueva York: Charles Scribne's Sons.

CHIDSEY, Donald Barr

1973 *La guerra hispano-americana, 1896-1898.* Barcelona: Grijalbo.

ESTADES FONT, María Eugenia

1988 *La presencia militar de los Estados Unidos en Puerto Rico, 1898-1918. Intereses estratégicos y dominación colonial.* Río Piedras: Huracán.

FREIDEL, Frank

1958 *The Splendid Little War.* Boston: Little, Brown and Co.

GILMORE, N. Ray

1968 "Mexico and the Spanish-American War", en *The Hispanic American Historical Review,* pp.

LIDA, Clara E.

1996 "Discurso e imaginario en la literatura anarquista", *Filología,* 1 y 2, pp. 119-138.

ROJAS, Rafael

1996 "La política mexicana ante la guerra de la independencia de Cuba (1895-1898)", en *Historia Mexicana* XLV:4 (180) (abr.-jun.), pp. 783-805.

RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen (coord.)

1987 *La prensa: pasado y presente de México.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

SMITH, Joseph

1995 "The Splendid Little War of 1898: A Reappraisal", en *History,* LXXX:258 (feb.), pp. 22-37.

LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS DE LA SOCIEDAD MEXICANA EN LA PRENSA GRÁFICA DEL PORFIRIATO

Judith DE LA TORRE RENDÓN
El Colegio de México

INTRODUCCIÓN

SI LA FOTOGRAFÍA ADQUIRIÓ RÁPIDAMENTE gran popularidad y una enorme importancia para la sociedad mexicana a partir de la introducción del daguerrotipo a nuestro país alrededor de 1840; es evidente que esta trascendencia alcanzó todavía mayor magnitud en la época del porfiriato. Fue en este periodo cuando sus usos y conceptos se diversificaron, debido a que las condiciones de orden y progreso facilitaron que los adelantos técnicos fotográficos se difundieran a lo largo del país con mayor prontitud.

Teresa Matabuena, en un interesante y sugerente estudio sobre *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato,* estableció que la fotografía "no era tan sólo una representación de la realidad, sino que era un objeto que tenía facultades para expresar sentimientos y afectos, era una prueba irrefutable de las cualidades de las personas y objetos fotografiados".[1] En suma, cada emisor imprimía a su imagen un sentido y un significado propios. Pero al lado de esta aplicación y su respectiva concepción que rescata y define Matabuena, no hay que olvidar que emergieron y coexistieron otros usos. Entre ellos se encuentran los de carácter científico que se abocaron, amén de otros propó-

[1] MATABUENA, 1991, p. 8.

sitos, a establecer registros tanto antropológicos como arqueológicos; asimismo, a partir de la última década del siglo XIX, la fotografía sirvió para ilustrar la información aparecida en las planas de la prensa.

Este artículo se centra, precisamente, en referir algunas características que definieron a las imágenes fotográficas en la prensa porfirista.[2] Ante la infinidad de ilustraciones insertas en ella y que aluden a distintas temáticas de información periodística, se ha decidido abocarse a aquellas imágenes que dan cuenta de la élite mexicana, sin dejar de revisar su interrelación con las imágenes del poder y del progreso, así como el sentido que guarda en torno a las propias características de los magazines ilustrados.

Así, para la realización de este trabajo es conveniente establecer tres lineamientos. En primer lugar, no debe olvidarse que un considerable número de periódicos y revistas, que existieron bajo el régimen de Porfirio Díaz, fungieron como difusores y, por ende, legitimadores del orden y progreso que sustentaba este gobierno. De tal modo que la fotografía, concebida en aquellos momentos como fiel reproductora de la realidad —lo que se traducía en ser

[2] En general, los estudios realizados en torno a esta temática son escasos. En 1947, en la revista *Mañana*, Antonio Rodríguez se refirió, sin profundizar mucho en el asunto, a "el proceso de inserción de la fotografía en la prensa mexicana". DEBROISE, 1994, p. 153. Cuarenta años después, Aurelio de los Reyes en *Cine y sociedad en México (1896-1930)* llamó la atención sobre cómo en la prensa ilustrada de aquel periodo se había manifestado una "plena conciencia del valor histórico de la imagen", por lo que tanto ésta como la producción cinematográfica "se preocuparon por descubrir al país". REYES, 1983, vol. 1, p. 92. Más tarde este mismo autor en "Cine, prensa y magazines ilustrados" definió los lineamientos que caracterizaron a la fotografía inserta en las planas de las publicaciones ilustradas. REYES, 1989, pp. 1795-1812. Sin embargo, estas llamadas de atención no han caído de lleno ni en el saco de los historiadores del periodismo mexicano ni en el de aquellos que se aventuran a historiar el proceso de la fotografía en México. Se pueden mencionar algunas aproximaciones como las de Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández en *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual.* Véase LARA y HERNÁNDEZ, 1985, pp. 9-19, o como las de Olivier Debroise en *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México.* DEBROISE, 1994, pp. 145-146.

considerada como prueba irrefutable de la verdad—, apuntaló el discurso dictatorial. En segundo lugar y relacionado con lo anterior, la fotografía inserta en la prensa podía dar cuenta del progreso y la estabilidad alcanzados y, por lo tanto, del bienestar y relajamiento que disfrutaba la sociedad mexicana, y que expresaba, sobre todo, en la práctica de las diversiones públicas. Finalmente, en tercer lugar, se debe tomar en cuenta que se estableció una retroalimentación entre las imágenes fotográficas de la sociedad porfirista y los elementos propios de la fotografía, como pudieron ser la composición de la imagen, los adelantos técnicos que permitían mejor calidad fotográfica, así como aquellos componentes que definen a las revistas ilustradas, es decir, el uso de los reportes escrito y gráfico.

Fueron varias las revistas ilustradas que aparecieron durante los últimos quince años del gobierno de Porfirio Díaz y que responden a las características antes señaladas. Entre las más importantes se cuentan *El Tiempo Ilustrado* (1891-1914), *El Mundo Ilustrado* (1894-1914) y *El Álbum de Damas* (1907-1908).[3] En esta ocasión limitaremos nuestra revisión exclusivamente a estas tres, ya que las dos primeras son consideradas no sólo como las antiguas revistas ilustradas, sino como las pioneras al incluir en sus páginas la imagen fotográfica y todas aquellas innovaciones tecnológicas y periodísticas que acompañaban al crecimiento y fortalecimiento de la prensa moderna. Además, los tres magazines constituyeron la mejor expresión del cuidado y calidad en la publicación de este tipo de órganos. Aunado a esto, es innegable que este trío reprodujo el discurso del poder y de la élite porfirista.

Ahora bien, para cumplir con los lineamientos antes planteados, hemos dividido el artículo en dos apartados. En el primero, titulado "Características generales de la prensa gráfica", se incluyen: *i)* los aspectos formales que distinguieron a cada una de las revistas seleccionadas; *ii)* los motivos y objetivos que guiaron su labor periodística, y *iii)* la clasificación

[3] REYES, 1983, vol. 1, p. 92.

de su contenido. Esto permite identificar y delimitar el sentido informativo, educativo y de distracción que las caracterizó, a la par que explica el porqué se antepusieron las crónicas de determinados eventos y no las de otros. En el segundo apartado, denominado "Sociedad porfirista e imagen fotográfica" se describe y explica el peso y la importancia que tuvieron las imágenes de Porfirio Díaz y los personajes de la administración pública, de las industrias y de una sociedad relajada y benefactora. Al considerar que existe una retroalimentación entre imagen fotográfica y prensa gráfica se exponen, al final de este inciso, algunas características de las fotografías insertas. Finalmente, en una última sección, vertimos nuestras conclusiones.

Como ya se ha expuesto, las principales vetas de explotación que seleccionamos fueron *El Tiempo Ilustrado, El Mundo Ilustrado* y *El Álbum de Damas.* También recurrimos a fuentes secundarias como apoyo para conocer aportaciones teórico-metodológicas, así como para situar todo aquello que pudiera estar relacionado con el estado de la cuestión. Este trabajo muestra los primeros resultados de una investigación de mayor amplitud, al tiempo que pretende marcar algunos lineamientos generales para lograr, en el futuro, mayor profundidad en la temática, donde bien se pueden entrelazar, sin descuidar los influjos políticos, sociales y culturales, dos historias que demandan su rescate, la historia de la prensa y la de la fotografía.

Características generales de la prensa gráfica

Como es bien sabido, la prensa periódica participó de la inquietud de la época porfirista por modernizar al país imitando los modelos extranjeros. No fue casual que en el afán por querer ser como los otros, creciera el interés por copiar al periodismo extranjero. En particular, la forma y el contenido de las revistas con ilustraciones que surgieron durante el porfiriato, como *El Tiempo Ilustrado, El Mundo Ilustrado* y *El Álbum de Damas,* entre otras más, se nutrieron en publicaciones francesas como *L'Illustration* de París, la

que además, por haber sido fundada alrededor de 1845 ofrecía a los publicistas mexicanos una sólida experiencia.

Consideraciones formales

Tanto *El Tiempo Ilustrado* como *El Mundo Ilustrado* emergieron durante la última década decimonónica. El primero de ellos salió a la luz el 5 de julio de 1891, mientras que el segundo presentó su prospecto el 14 de octubre de 1894 y 20 días más tarde, el 4 de noviembre, se difundió su primer ejemplar. Éste sería el inicio de una larga vida que perduró 20 años, pues en 1914 ambos dejaron de existir, al igual que otros periódicos de la etapa porfirista, como consecuencia de las convulsiones revolucionarias que azotaron a México. A diferencia de esta larga duración, *El Álbum de Damas* sólo logró mantener su circulación un año y medio, es decir, de enero de 1907 a julio de 1908. En verdad llaman la atención la sobrevivencia de aquéllos y la poca duración de este último, sobre todo durante los años del régimen de Porfirio Díaz, pues como señala Florence Toussaint "muchos órganos de prensa fueron efímeros, alcanzaban una vida de meses", debido a:

> La consolidación de un régimen fuerte sin demasiados deseos de conservar la pluralidad periodística, el recrudecimiento de la represión conforme se va haciendo costumbre la reelección, la renovación de la maquinaria de imprenta que hizo incosteable tirar 1 000 o 2 000 ejemplares y venderlos a seis centavos frente a los tiros de 20 000 y 50 000 a un centavo, la concentración del subsidio cuya política pasó de la dispersión en múltiples órganos de prensa pequeños, al apoyo financiero de grandes proyectos como *El Imparcial*.[4]

Ante estas características es evidente que *El Álbum de Damas* no gozó, en absoluto, de los favores del sistema, mientras que *El Tiempo Ilustrado* supo aplicar algunas estrategias de sobrevivencia a la par que *El Mundo Ilustrado*, que reci-

[4] Toussaint, 1989, p. 21.

bió benéficos subsidios. Sin embargo, fue muy diferente la relación que estas dos revistas ilustradas establecieron con el régimen porfirista. En el caso de *El Tiempo Ilustrado*, su director, don Victoriano Agüeros, logró mantener tanto a ésta como al diario *El Tiempo*, a pesar de haberse mostrado, principalmente durante los años ochenta y noventa, como incisivo crítico del gobierno, lo cual, incluso, lo obligó a visitar la cárcel de Belén en diversas ocasiones.[5] En realidad, la principal razón de esta permanencia en la circulación se encontró en que Agüeros siempre pregonó su defensa a los principios del conservadurismo a la par que difundió el catolicismo social, de tal suerte que sus periódicos fueron leídos y consumidos por casi toda la sociedad católica porfirista. Además, en la medida en que pasaron los años fueron aumentando considerablemente los espacios destinados a la publicidad. Mejor suerte corrió Rafael Reyes Spíndola, quien fuera el propietario, director y editor de *El Imparcial*, *El Mundo* y de su semanario dominical *El Mundo Ilustrado*, pues todos compartieron una subvención al ser considerados los principales órganos de difusión del gobierno.

De esta manera, Reyes Spíndola pudo realizar los ya citados tirajes de 20 000 ejemplares que contrastaban, en gran medida, con los 3 500 tirados en los talleres de don Victoriano. Aún más, los beneficios obtenidos, aunados a la gran cantidad de publicidad que insertó en sus páginas, permitieron a la administración de *El Imparcial* ir adquiriendo la maquinaria más avanzada en la industria periodística. En 1896 Reyes Spíndola compró rotativas de gran tiraje y empezó a utilizar tanto linotipos alemanes como la técnica del medio tono.[6] La obsesión de este personaje por convertir a su empresa y mantenerla como la mejor y la más importante de México fue una constante. Ello explica por qué de forma continua aparecían anuncios en las planas de

[5] La mayoría de las cuales se produjo durante la segunda presidencia del general Díaz. Una interesante exposición en torno a las vicisitudes de don Victoriano, en particular, y a la censura porfirista, en general, se encuentra en Cosío Villegas, 1957, pp. 229-273.

[6] Debroise, 1994, p. 145.

El Mundo Ilustrado, anticipando a sus lectores la próxima compra de prensas, tipos, cámaras, lentes, en fin "todo nuevo y de lo mejor que hay en las fábricas de Europa".[7] Incluso, el prurito que caracterizó a Reyes Spíndola fue heredado por las distintas directivas que se hicieron cargo de *El Mundo Ilustrado* a partir de 1906.[8] Así, en 1910, con este legado, su presidente José Luis Requena y su director Ernesto Chavero manifestaron su preocupación porque el semanario siempre mantuviera su lugar como pionero de los magazines ilustrados. Cabe advertir que esta obsesión por modernizar sus respectivas industrias periodísticas también acompañó a Victoriano Agüeros de *El Tiempo Ilustrado* y a Ernesto Chavero, director de *El Álbum de Damas.* Un claro ejemplo se presentó cuando don Victoriano adquirió, en 1904, "cuatro linotipias y cinco prensas planas".[9]

Sin lugar a dudas las inquietudes no quedaron en buenos propósitos. Se evidencia al correr las planas de *El Tiempo Ilustrado, El Mundo Ilustrado* y *El Álbum de Damas* que las aportaciones tecnológicas permitieron a estas publicaciones mejorar, cada semana que pasaba y cada año que se sumaba, no sólo la calidad de la impresión —sobre todo de las imágenes fotográficas—, sino la de la presentación en general. Además, el interés que existió por innovar y experimentar con elementos que proyectaran la imagen de revistas modernas se refleja en los cambios de título y tipos de imprenta de los encabezados o de los textos en general, en el tamaño del formato tabloide, en el número de planas que las integraban, o en la calidad del papel utilizado, entre otros elementos más. A continuación se explican algunas de estas características.

[7] *El Mundo, semanario ilustrado* (24 feb. 1895).

[8] Según asienta Moisés González Navarro, en 1905 Reyes Spíndola se vio obligado a abandonar la dirección de sus tres publicaciones. Véase González Navarro, 1956, pp. 679-680. Varios fueron los directores que se ocuparon de *El Mundo Ilustrado.* En 1906, Luis G. Urbina; de enero a abril de 1910, Víctor M. Garcés aparece como propietario, y desde mayo de ese año fungieron como presidente José Luis Requena y como director Ernesto Chavero.

[9] Cosío Villegas, 1957, p. 584.

Debido a su poca duración, *El Álbum de Damas* no modificó su título. Sin embargo, tanto *El Tiempo Ilustrado* como *El Mundo Ilustrado* sí realizaron algunos cambios en diversas ocasiones. En el caso de la primera publicación, al momento de su aparición, en 1891, fue designado como *El Tiempo. Edición ilustrada.* Aunque en las cornisas de la revista aparecía *El Tiempo Ilustrado.* En 1901 se difundió como *El Tiempo Literario Ilustrado,* un año más tarde como *Semanario Ilustrado de El Tiempo* y, finalmente, en 1904 con su título definitivo, es decir, *El Tiempo Ilustrado,* aunque en algunos números se agregaron subtítulos como "dedicado especialmente a las familias católicas de México", "semanario católico" o "revista universal de actualidad, literatura y arte", lo que da cuenta del interés por dejar bien claros sus objetivos. En cuanto a *El Mundo Ilustrado* se puede observar que durante los cinco primeros años (1894-1899) el título apareció como *El Mundo* y con letras más pequeñas se registraba su carácter de "semanario ilustrado", tal y como lo había hecho su competidor; aunque hubo números como los de 1897 y 1898 en que sólo se plasmó *El Mundo.* A partir de 1900 se empezó a difundir bajo el encabezado de *El Mundo Ilustrado,* nombre con el que se logró definir para siempre su identidad. En cuanto a los tipos de imprenta utilizados, éstos respondieron a los que imperaban o estaban de moda en el medio de la tipografía tanto europea como estadounidense. Además, al pasar los años la calidad del papel fue mejorando, lo que permitió imprimir una mayor nitidez a las fotografías que se insertaban.[10]

Por su parte, es innegable que las medidas adoptadas en el formato tabloide de las tres publicaciones mencionadas, y que fueron copiadas de las que habían establecido los magazines extranjeros, fueron concebidas para posibilitar el más cómodo y rápido manejo de cada uno de los ejemplares. En general, las medidas podían variar entre 28 × 37 cm

[10] Tanto en el caso de *El Tiempo Ilustrado* como en el de *El Mundo Ilustrado* hubo años en que las ediciones se hicieron en papel tipo revolución. También es notable la pobreza en la calidad y contenido de artículos, noticias y secciones.

y 18×27 cm. El promedio de páginas de *El Tiempo Ilustrado, El Mundo Ilustrado* y *El Álbum de Damas* también fue diferente a lo largo de su existencia. El de las dos primeras revistas fluctuó alrededor de 16 y hubo proyectos de extenderlas de 36 a 40 planas, e incluso algunos números cumplieron con este objetivo. *El Álbum de Damas* estuvo conformado en general por un total de 50. Si se comparan con las cuatro a 16 páginas que integraban la mayoría de los periódicos existentes a lo largo del régimen de Díaz, aflora la ambición periodística de las tres directivas, que intentaban abarcar y registrar la mayor cantidad posible de noticias, notas informativas en general e ilustraciones.

Cabe advertir que debido a las características de edición de los tres magazines, su precio de venta era elevado en relación con otras publicaciones periódicas del momento, que por lo general se ofrecían al público entre uno y doce centavos. Así, la suscripción mensual de *El Mundo Ilustrado* varió, entre 1895 y 1910, entre un peso y 1.25, mientras que el precio por número suelto, después de haber costado de 20 a 30 centavos en 1894, subió a 50 centavos durante aquellos años. Por su parte, *El Álbum de Damas* costaba 1.25 al mes en la capital y tres pesos el bimestre en los estados. Finalmente en 1891, el número suelto de *El Tiempo Ilustrado,* se vendió en 25 centavos en la capital y 37 en los estados. Entre 1901-1905, la suscripción por un mes se mantuvo en 50 centavos en la ciudad de México y 75 en los estados, aumentando después de este periodo a 75 centavos en aquélla y un peso en el interior de la República.

En suma, las características antes expuestas que distinguieron a estas revistas ilustradas permiten ratificar lo asentado por los estudiosos de la prensa periódica del porfiriato,[11] en el sentido de que la década de los noventa marcó el viraje de una prensa de combate —que había caracterizado a la mayor parte de las publicaciones periódicas del siglo XIX—, a una prensa industrial, regida por el espíritu de competencia por el mercado. De hecho, cada

[11] Entre quienes han destacado este proceso se encuentran en orden cronológico: Cosío Villegas, 1956; Ruiz Castañeda, 1980, y Toussaint, 1989.

una de las directivas de *El Tiempo Ilustrado*, *El Mundo Ilustrado* y *El Álbum de Damas* estuvo consciente de este cambio así como del nuevo sentido que tenía su hacer y deshacer periodístico.

Motivaciones y objetivos

Desde la presentación del prospecto de *El Mundo Ilustrado* y por medio de sus diversos números, así como en los correspondientes a las otras dos revistas, son claros los motivos y objetivos que la llevaron al surgimiento a la par que guiaron su dirección. En un ámbito donde la prensa había servido como arma de combate partidista, estas revistas se presentaron como alejadas de todo nexo político y, por lo tanto, como órganos de difusión veraces e imparciales. Así, en 1894, *El Mundo Ilustrado* declaraba:

> En política no tiene otro programa que el compendiado en las siguientes declaraciones: *El Mundo* es órgano de sus redactores, no tiene la pretensión de representar a ningún grupo; dirá siempre la verdad, defendiendo la justicia donde quiera que se encuentre, y no reconoce más compromiso que el de la propia convicción de quienes lo escriben.[12]

De igual forma los redactores de cada una de estas publicaciones estuvieron conscientes de que su utilidad informativa no sólo serviría a sus lectores contemporáneos, sino que sería para las generaciones venideras, un testimonio de los sucesos más relevantes del momento. Una vez más, *El Mundo Ilustrado* muestra un ejemplo al respecto: "[...] será un semanario ilustrado, con la pretensión de hacer el resumen de los principales acontecimientos, y fijarlos de la manera más completa que se pueda, para que sirva de recordación viva a la generación que nos alcanza".[13]

Además, con los objetivos de veracidad, imparcialidad y testimonio documental, todos los magazines ilustrados del

[12] *El Mundo, semanario ilustrado* (14 oct. 1894).

[13] *El Mundo, semanario ilustrado* (14 oct. 1894).

porfiriato se propusieron "civilizar" y elevar el "nivel moral de las masas".[14] Incluso cabe advertir que el adjetivo de ilustrado que acompañaba a los nombres de estos órganos fue utilizado en un sentido más amplio de aquel que aludía exclusivamente al uso de grabados y fotografías. De esta forma, aunque durante los años de 1893-1897, aproximadamente, *El Tiempo Ilustrado* casi no incluyó imágenes de este tipo, nunca dejó de perseguir el objetivo de ilustrar a la sociedad mexicana por medio de su contenido literario.

No obstante, si el discurso del texto periodístico debía cumplir con estas finalidades, más aún lo haría cada una de las ilustraciones, sobre todo, las de origen fotográfico, ya que se consideraba que éstas reproducían la realidad tal cual era. De ahí que su inserción se convirtió en una necesidad imperante. En otras palabras, existía la convicción de que la fotografía era —tal y como señala Bourdieu al analizar la relación entre prensa y fotografía— "el medio objetivo por excelencia para registrar lo real".[15] Asimismo, se estimaba que las simples imágenes permitirían transmitir conocimientos a una población con un alto "índice de analfabetismo".[16]

Cabe recordar que los planteamientos en torno a la veracidad, a la imparcialidad, a la necesidad de trascender históricamente y al hincapié en la educación de las masas reproducían el ideario positivista que sirvió como filosofía legitimadora y sustentadora del gobierno de Porfirio Díaz. En este sentido, las revistas ilustradas fueron fiel reflejo de un contexto que recurría a todos los medios para difundir y justificar el orden y el progreso alcanzados. Aún más, por las imágenes fotográficas que presentaban, tales publicaciones fungían como el mejor testimonio de la estabilidad y relajamiento de la sociedad mexicana de aquel entonces.

[14] REYES, 1989, p. 1798.
[15] BOURDIEU, 1979, p. 187.
[16] REYES, 1989, p. 1800.

El contenido

Es obvio que estos órganos de difusión no alcanzaron a llegar a la "masa" de la población, debido a que los consumidores potenciales integraban un mínimo porcentaje de alfabetizados.[17] Además su elevado costo, representó un gasto mayúsculo para la mayoría de la gente, por lo que bien puede aplicarse lo que Toussaint concluye para la situación de toda la prensa periódica: "Los bajos jornales que apenas daban para malvivir, hicieron de las publicaciones objetos de lujo".[18] Por estas razones, todos los magazines ilustrados sólo estuvieron "destinados para consumo de los elevados círculos políticos y sociales".[19] De hecho, en alguna ocasión, *El Mundo Ilustrado* estableció, con un fuerte sabor a elitismo, quiénes eran los destinatarios de su publicación: "En efecto, nuestro semanario es y ha sido siempre para la gente elegante e ilustrada de México, por consiguiente debe ser un eco de las reuniones y espectáculos a que concurre".[20]

Con base en esta cita es evidente que la inclusión o exclusión de determinados asuntos responde al tipo de público al que se dirige una publicación. Además, en esta selección también influye la periodicidad e incluso, durante el porfiriato, el proceso hacia "la industrialización de diarios y semanarios llevó consigo un vuelco en los propósitos y contenido de los periódicos".[21]

Así, la integración y clasificación de las materias periodísticas en *El Tiempo Ilustrado, El Mundo Ilustrado* y *El Álbum de Damas* obedecieron a estos factores. El carácter de semanario dominical de las dos primeras publicaciones, o de

[17] Para comprobar el alcance de difusión que logró la prensa periodística durante el porfiriato, Toussaint ofrece datos estadísticos aproximados sobre el nivel de alfabetismo imperante: "El 14% de la población del país sabía leer y escribir en 1895, y el 20% en 1910; el 3% sólo sabía leer en 1895 y en 1910 el 1.8 por ciento". Toussaint, 1989, p. 68.

[18] Toussaint, 1989, p. 69.

[19] Reyes, 1989, p. 1880.

[20] *El Mundo Ilustrado* (2 ene. 1898).

[21] Toussaint, 1989, p. 35.

revista quincenal de la segunda, definió un tipo de información más tendiente al entretenimiento y a la descripción de la vida social. De igual forma, el viraje de una prensa de combate a una industrial provocó que la información y la noticia se convirtieran en el centro de los magazines ilustrados, ocupando el espacio destinado a la nota editorial y a los artículos de fondo y desplazándolos a un segundo término.

Establecer una clasificación de las materias incluidas en los volúmenes de estos semanarios rebasa los límites del presente artículo, ya que en general, las secciones y su orden se modificaban de un número a otro. Durante los primeros diez años de vida de *El Tiempo Ilustrado* y *El Mundo Ilustrado* se incluyeron, entre otras, noticias nacionales e internacionales, crónicas de acontecimientos políticos, sociales y culturales, poemas y obras literarias en general. En especial, *El Tiempo Ilustrado,* por su carácter de órgano de difusión católico presentó de manera sistemática artículos y notas relacionados con el Vaticano o con sucesos o personajes del ámbito religioso mexicano. En la primera década del siglo XX, aquellas publicaciones como *El Álbum de Damas* sumaron a estas temáticas todas las que daban cuenta del progreso y bienestar que gozaba el país. Asimismo, se incorporó un mayor número de información sobre las diversiones públicas, entre las que descollaban el teatro dramático y la zarzuela así como el emergente mundo del deporte. Incluso, tanto *El Tiempo Ilustrado* como *El Mundo Ilustrado* contaron en sus planas con una sección llamada *sport.* Aún más, los tres magazines citados agregaron, de manera considerable, información y entretenimientos para la mujer, como la moda en el vestir o consejos útiles para las labores del hogar, así como secciones destinadas a los niños. La mayoría de estas secciones estuvo acompañada de pocas ilustraciones en los primeros años de existencia de estos órganos y de una mayor cantidad a principios del siglo XX, al grado que casi llenaban la plana y colocaban en un plano secundario al propio texto. No hay que olvidar que en la medida en que aumentó el contenido también se incrementó el espacio dedicado a la publicidad. En suma,

al transcurrir los años, en *El Tiempo Ilustrado, El Mundo Ilustrado* y *El Álbum de Damas* se mantuvo la preocupación por registrar, describir y difundir todos aquellos actos relacionados con el ejercicio del poder y con el crecimiento y la modernización del país. Sin embargo, en sus planas se acentuó aún más la tendencia a rescatar, conservar y retroalimentar para la élite de la sociedad, la imagen de sí misma en su cotidianidad, sobre todo la que aludía a su diversión. De tal modo que la fotografía como testimonio veraz fue desplazando al grabado al tiempo que fue adquiriendo una nueva significación.

La imagen fotográfica de la sociedad

La imagen del poder y del progreso

La posibilidad de mostrar en la prensa ilustrada del porfiriato la imagen de una élite social relajada, estuvo relacionada con las reproducciones de imágenes que aludían al poder y al progreso, ya que todas ellas, en conjunto, ayudaban a fortalecer el discurso justificador del régimen de Díaz. De hecho, la reiteración constante que hizo Reyes Spíndola en sus órganos de difusión respecto a la adquisición de la maquinaria más avanzada y moderna en su industria periodística, se convirtió en uno de los mejores ejemplos del progreso que inundaba a todos los ámbitos de la vida nacional. De ahí que en las notas editoriales de *El Mundo Ilustrado* se repitieran, cuantas veces fue necesario, argumentos como el siguiente: "Es una página interesante en el progreso general de la República la historia del periodismo mexicano en el curso de estos diez últimos años. Ha habido un avance muy notable, no sólo en la labor intelectual, sino en los elementos materiales de la prensa".[22]

Pero, en definitiva, debido a su carácter "objetivo" de la realidad, las ilustraciones fotográficas promovieron —más que el propio discurso— la idea de prosperidad y bienes-

[22] *El Mundo Ilustrado* (9 dic. 1894).

tar. Incluso la redacción de *El Tiempo Ilustrado* adoptó estas pautas, no obstante haberse pronunciado en distintas ocasiones como opositora al gobierno del general Díaz. Así, ante la necesidad de mantener estas óptimas condiciones resulta lógico que en varios ejemplares de *El Tiempo Ilustrado, El Mundo Ilustrado* y *El Álbum de Damas* se repitan grabados y fotografías de Porfirio Díaz, que ilustran a textos abocados a destacar y enaltecer actos de su vida personal, política y militar a la par que recuerdan el enorme bien que trajo a la nación.[23] De igual forma, como parte de la personificación del poder, los retratos de muchos políticos y hombres más prominentes de la sociedad mexicana —como José Ives Limantour, Ramón Corral y Guillermo Landa y Escandón, por citar una tríada—, desfilaron en las primeras planas de varios números de magazines ilustrados. Cabe señalar que en particular a *El Tiempo Ilustrado* no sólo le interesó difundir estas imágenes del poder secular sino también, por su carácter católico, reprodujo fotos del papa León XIII o de arzobispos y obispos mexicanos, con el afán de recordar a la sociedad mexicana la importancia de la autoridad eclesiástica y de la religión. Aún más, su inclinación a defender valores conservadores como el hispanismo lo llevó a insertar imágenes del rey español Alfonso XIII.

Unidas a este tipo de imágenes fotográficas se encontraban aquellas que ofrecían un testimonio del progreso alcanzado. Entre ellas se pueden citar las correspondientes a las inauguraciones de distintas obras públicas como fueron las carreteras o las puestas en servicio de los tranvías eléctricos. Además las fotografías revelaban al receptor de

[23] Debido a que se les otorgaba un valor artístico a estas imágenes, el público podía separarlas de la revista y conformar una colección de grabados y litografías, o simplemente enmarcarlas y colgarlas. Asimismo, en varios números de estas revistas aparecieron retratos fotográficos de don Porfirio, con su clásica apariencia de "máxima autoridad", que, tanto por la forma en que están distribuidos en la plana como por el tamaño similar al formato de la fotografía de tarjeta de visita, invitaban a ser recortados y sumados a las colecciones que la gente reunía en torno a personajes importantes de la vida pública. No hay que olvidar que éste fue uno de los usos más trascendentes que se dio a la fotografía durante el siglo pasado.

la imagen que no sólo la capital, sino también las poblaciones del interior de la República se encontraban en perfectas condiciones, pues prevalecían la calma y la armonía social. Bajo esta directriz de capturar la imagen del progreso, *El Mundo Ilustrado* añadió, a partir del 13 de mayo de 1900, una sección denominada "México industrial", cuyo principal objetivo consistió:

> [...] en *dejar grabado en estas páginas* el desarrollo que va tomando la industria nacional, desarrollo que si es importantísimo, porque significa aumento en las fuentes de trabajo y riqueza, no lo es menos si se considera que de la competencia y el aumento de producción, resultan forzosamente comodidades y facilidades de vida, para los habitantes del país donde la industria prospera (cursivas nuestras).[24]

De acuerdo con este propósito —en que destaca la inquietud por "dejar grabados" los hechos—, las crónicas, al referir las características generales y el funcionamiento de las fábricas, se apoyaron en ilustraciones fotográficas. En ellas se mostraban las óptimas condiciones de las construcciones donde estaban localizadas; la maquinaria que usaban, así como a los dueños y a los empleados posando, en ocasiones juntos y "en total concordia" en sus centros de trabajo. En otras ocasiones las temáticas giraron en torno a los empresarios de aquel entonces. Muy elocuente es la foto que apareció el 11 de marzo de 1901 en *El Tiempo Ilustrado*, pues en ella se presentan los "señores que forman la Junta Directiva de 'La Mexicana', compañía de seguros sobre la vida". Si ya la imagen expresa por sí sola la importancia de ser y pertenecer a la clase del progreso, esto lo reafirma el texto colocado al lado de la foto, que reza: "todas son personas conocidas y de alta posición social".[25]

Ahora bien, al lado de estas representaciones de la personificación del poder y la materialización del progreso que definen en gran parte a la prensa gráfica, se insiste en

[24] *El Mundo Ilustrado* (13 mayo 1900).
[25] *El Tiempo Ilustrado* (11 mar. 1901).

que fueron incluidas imágenes sobre la cotidianidad de la sociedad mexicana. Éstas, más que mostrar las costumbres y los tipos populares, tal y como lo habían hecho las litografías a mediados del siglo pasado, ahora expresaban el relajamiento en que vivían los altos "círculos políticos y sociales" del porfiriato, sin que se olvidara proyectar también a una sociedad benefactora de los pobres. En particular, éste fue el sentido que se le imprimió a *El Tiempo Ilustrado*, como buen órgano de difusión del catolicismo.

La imagen de una sociedad relajada y benefactora

Si fue considerable el número de ilustraciones que hacían referencia a acontecimientos donde participaba el grupo dirigente, no lo fueron menos las que remitían a los actos sociales y a las diversiones públicas que disfrutaba la sociedad, entre las que descollaba el deporte.

No fue casual, la inserción ni el aumento vertiginoso de este tipo de imágenes en las planas de los magazines ilustrados. En realidad, la posibilidad de proyectar tanto para el momento como para la posteridad, la imagen de una sociedad feliz y tranquila gracias al "orden" porfirista que imperaba, respondía a que las diversiones públicas estaban cobrando un nuevo sentido desde 1890. Este creciente interés se debía, entre otras razones: *1)* al influjo de la comunidad extranjera asentada en nuestro país que promovió la práctica y la asistencia a las actividades deportivas; *2)* al aumento del número de espectáculos (teatro, circo, zarzuela y ópera) y la pasión por los deportes, producto de la existencia de una nueva mentalidad de la sociedad mexicana que, influida por el peso de la modernidad, estuvo dispuesta a "adoptar los estilos, maneras y diversiones de otras naciones de Occidente".[26] Finalmente, *3)* a la promoción que la prensa ilustrada realizaba de las diversiones y las actividades deportivas al reseñarlos y registrarlos mediante la crónica y la representación gráfica. Así, *El Mundo Ilustrado*

[26] Beezley, 1992, p. 224.

recurrió a argumentos morales para difundir la práctica de los deportes, pues advertían que en ellos participaba una "clase de jóvenes que gastan su tiempo libre en ejercitar su agilidad y fuerza, mejor que pasarlo en cantinas, garitos especiales [...]"[27]

Cabe advertir que si bien quedó atrás el interés por los tipos populares y su cotidianidad, el prurito por mostrar que todo marchaba "positivamente" llevó a incluir, de vez en vez, representaciones de puestos callejeros y sus correspondientes visitantes, o los paseos del pueblo en Xochimilco o en La Villa, por citar algunos ejemplos, aunque es más frecuente encontrar ilustraciones referentes a festividades religiosas como la natividad o la semana santa. Por demás está decir que *El Tiempo Ilustrado* se ocupó, más que las otras dos revistas en cuestión, de rescatar e integrar en sus planas este tipo de actos. Se cita, entre otros casos, que el 17 de junio de 1901 registró tanto la crónica como las imágenes de la entrada y salida de la gente de la capilla del Cerro de las Campanas.[28]

Más que interesarse en este tipo de acontecimientos, *El Álbum de Damas* se concentró en retratar las fiestas de las colonias extranjeras, como un buen recordatorio tanto de las sólidas relaciones que se había logrado establecer con el exterior como de las espléndidas garantías de que gozaban, gracias a la paz porfiriana, todos los que se asentaban en nuestro país. De esta manera se pueden encontrar alusiones a las comunidades estadounidense, francesa, alemana o española.[29]

Por otra parte, la reproducción de la imagen de una sociedad relajada en la prensa gráfica no implicó, necesariamente, que su fotografía apareciera impresa en sus planas. Así, se incluyeron noticias escritas y con ilustraciones en torno a aquellos espectáculos —como el teatro, la zarzuela o el circo— en que el público únicamente participa-

[27] *El Mundo, semanario ilustrado* (15 dic. 1895).

[28] Véase *El Tiempo Ilustrado* (17 jun. 1901).

[29] La fiesta de los vascos en *El Álbum de Damas* (ago. 1907) (primera quincena).

ba como espectador. Si bien no quedaba registro de su asistencia, le servía para recrear los momentos vividos. Este tipo de diversiones merecía poco espacio escrito o gráfico de las revistas ilustradas en general. Esto es un buen indicador de que para la sociedad porfirista revistieron mayor importancia aquellas notas informativas en que aparecía en primer plano la información en torno a sí misma y a su imagen fotográfica.

Debido a ello es frecuente encontrar un considerable número de fotografías relacionadas con diferentes actividades de la vida cotidiana. En primer lugar se pueden citar aquellas ilustraciones que además de servir como testimonio del proceso progresivo que experimentaba la República al destacar las grandes inauguraciones de obras públicas, también permitían a las señoras de sociedad aparecer en las planas de la prensa ilustrada tras haber asistido al acto y participado muy de cerca del gran festejo que se había realizado por este motivo. El 11 de marzo de 1901 *El Tiempo Ilustrado* hizo mención de la inauguración de la luz eléctrica en Tlalpan, y enfatizó que "la era del progreso porque atraviesa la República, se manifiesta por doquiera". Este acontecimiento estaba ilustrado con las fotografías de las madrinas que posaban para el presente y para la posteridad. Entre otras se encontraban las señoras de Landa, de Garay, de Salinas, de Ortiz Molina, de Margáin, etcétera.[30]

En segundo lugar destacan todas aquellas imágenes en que la sociedad se veía a sí misma como protagonista de las repetidas e innumerables fiestas que se realizaban y que podían consistir en una kermesse, una jamaica, un desfile en carros alegóricos y un carnaval, o la práctica de algún deporte —entre los que afloraban el ciclismo, el hockey, el basket y el patinaje. Pueden sumarse en este punto las reproducciones fotográficas donde la élite porfirista sólo era espectadora de las carreras de caballos o las corridas de toros, pero su presencia quedaba registrada por medio de una foto que reproducía su entrada al hipódromo o a la plaza, o que constataba su expectación en las tribunas.

[30] *El Tiempo Ilustrado* (11 mar. 1901).

Finalmente, en tercer lugar, emergen los retratos fotográficos. Entre ellos se pueden apreciar fotos de familias "tan elegantes y distinguidas" como la de don Guillermo de Landa y Escandón.[31] De igual manera fue común que se realizaran concursos fotográficos, organizados principalmente por *El Tiempo Ilustrado* y *El Álbum de Damas,* sin lugar a dudas como una medida publicitaria para atraer a más suscriptores. La temática giró principalmente en torno a ¿cuál es el niño más hermoso? En definitiva las fotografías de los pequeños participantes procedían de los hijos de familias tan importantes como los Martín del Campo, Pérez Nieto, Bandera y Olavarría, Zamacona, por citar algunas. De acuerdo con el voto emitido por los lectores se elegía al ganador; así, se premiaba al niño o a los niños considerados como los más bonitos.[32] Este tipo de fotos no sólo se exhibió para concurso, sino que los retratos de los infantes se convirtieron, a principios del siglo XX, en una de las temáticas más apreciadas. Además, al igual que en otros casos se acompañaron con textos como "los niños cuyos grabados forman esta plana, pertenecen a familias de nuestra mejor sociedad".[33]

En este recuento de retratos no podían faltar los correspondientes a las "señoras y señoritas" más destacadas y más hermosas de la alta sociedad mexicana. Bastante frecuentes fueron las imágenes de las novias en un estudio, de las dedicadas madres o de las damas "virtuosas" preocupadas por mejorar la situación de los grupos desprotegidos. En particular, este tipo de ilustración proyectaba la idea de una sociedad benefactora. De hecho, en diversas ocasiones, la organización de actividades como las kermesses, las jamaicas o las corridas de toros respondía al propósito de reunir fondos para ayudar a los pobres y ancianos, aminorar los daños causados a damnificados por fenómenos naturales o comprar juguetes para repartirlos en las fiestas navideñas. De nueva cuenta *El Tiempo Ilustrado,* dirigido por

[31] *El Álbum de Damas* (mar. 1907), núm. 5.

[32] *El Álbum de Damas* durante los meses de junio y julio de 1908.

[33] *El Tiempo Ilustrado* (1º ene. 1906).

el prurito del catolicismo social, insertó más frecuentemente este tipo de reportes, sin minimizar en absoluto las ilustraciones que ratificaran los actos de los católicos bien acomodados ni los comentarios que confirmaran su noble actitud: "Los necesitados que disfruten de sus productos pedirán de todo corazón al Ser supremo otorgue la justa recompensa a sus benefactores".[34] En suma, es innegable que en la medida en que la prensa gráfica permitió a la élite político-social del porfiriato verse a sí misma proyectando la imagen de relajamiento y bondad, le otorgó la posibilidad de trascender religiosa, social e históricamente.

Algunas divergencias entre la imagen fotográfica y la prensa gráfica

Esta posibilidad de trascender en cada uno de los planos mencionados, gracias a la imagen fotográfica de la realidad tal cual es, se hizo todavía más efectiva para la élite social de aquel entonces debido a una de las características de la prensa gráfica, es decir, la posibilidad de repetir la imagen una multiplicidad de veces como consecuencia del elevado número de tirajes, de tal forma que podía llegar a un mayor número de receptores.

Durante los primeros años de vida de los magazines ilustrados el número de fotografías que se incluyó fue mínimo; más bien los grabados y las litografías apoyaron la ilustración de la información.[35] Fue a principios del siglo XX cuando la fotografía ocupó cada vez más espacios y revistió una mayor importancia en la medida en que los adelantos técnicos facilitaron tanto las tomas fotográficas instantáneas como su impresión y reproducción en la prensa, pero, sobre todo, cuando se fue cobrando conciencia del valor y trascendencia de captar la cotidianidad de la sociedad y el instante de los acontecimientos.

[34] *El Tiempo Ilustrado* (1º jul. 1901).

[35] Al nacer *El Tiempo Ilustrado* en 1891 sólo presentó unas cuantas fotografías, una de las cuales mostraba el edificio de la tienda departamental conocida como El Palacio de Hierro.

En México este proceso se fue desarrollando paulatinamente. Rodríguez,[36] De los Reyes,[37] y Lara y Hernández[38] han subrayado que la tendencia de las primeras fotografías que ilustran las noticias fue reproducir las poses rígidas ante la cámara y los escenarios que la tradición de la fotografía comercial había impuesto, siguiendo los cánones de la pintura y la escultura. Si bien, cuestiones técnicas obstaculizaron el cambio de este tipo de fotos a aquellas que captan tanto el instante como el "momento que le da al suceso carácter de noticia",[39] es evidente que también dificultó este viraje el hecho de que la mayoría de los fotógrafos contratados por *El Tiempo Ilustrado*, *El Mundo Ilustrado* y *El Álbum de Damas* fueran los mismos que se habían formado con aquellos cánones estéticos al tiempo que su experiencia se remitiera al ámbito de sus propios estudios fotográficos. En efecto, Antioco Cruces, Octaviano de la Mora, los hermanos Valleto y los hermanos Torres se contaban entre los fotógrafos de más prestigio, porque habían realizado verdaderas obras de arte con sus tarjetas de visita.

Al hojear las planas de estos órganos de difusión, destacan las fotografías que así lo ratifican. Incluso el fotógrafo procuró que sus fotos, tomadas en el estudio y enviadas posteriormente a los talleres de impresión, expresaran por sí solas determinados sentimientos y determinadas cualidades de las personas retratadas, manteniendo el mismo significado de las tarjetas de visita, pero con un objetivo distinto. Uno de los mejores ejemplos se encuentra en la información en torno al Congreso Nacional Mexicano de Madres, cuyo propósito consistió en "redimir a la infeliz madre sin recursos, a la que cayó en un momento de locura, a la que no puede alimentar a sus hijos, en resumen, a toda mujer que, llevando sobre sus sienes la aureola hermosa de la maternidad, necesita amparo y auxilio positivo y práctico".[40] Las ilustraciones reprodujeron los retratos de

[36] Citado por Debroise, 1994, pp. 153-154.
[37] Reyes, 1989, p. 1804.
[38] Lara y Hernández, 1985, p. 12.
[39] Lara y Hernández, 1985, p. 12.
[40] *El Álbum de Damas* (28 mayo 1908).

las señoras que integraban la mesa directiva. En particular son muy elocuentes las fotos realizadas —desde luego en un estudio—, de la señora de Walker, vicepresidenta y la de Luz Raigosa de Díaz, tesorera. La primera de ellas muestra a Walker enseñando un libro a un niño con una actitud protectora y maternal, mientras que en la segunda la señora de Díaz aparece con varios niños (ilustración 1). En suma, el mensaje de protección aflora a simple imagen. Aún más, las fotografías reforzaron el contenido de la crónica concentrándose más en destacar las virtudes de estas señoras de la alta sociedad.

Este mismo significado se advierte en una crónica del 22 de agosto de 1897 que anunciaba, en primera plana, una corrida de toros. Debido a que se le brindaba un espacio destinado a llamar la atención sobre la trascendencia de un acontecimiento, tal parecía que *El Mundo Ilustrado* presentaría en las páginas interiores un gran reportaje sobre esta corrida. En esta ocasión es evidente la separación entre la crónica de lo acontecido aquel día y las imágenes fotográficas. En efecto, el objetivo de la nota consistió en enfatizar que la función se había realizado con fines caritativos para ayudar a personas afectadas en Tehuantepec y que había estado muy concurrida; por lo tanto, se omitía la descripción de la corrida. Tres de las cuatro fotos que se integraban como ilustración del texto, eran pruebas irrefutables de esta concurrencia. Desde otro punto de vista, tal y como se puede apreciar, el significado de estas imágenes rebasa a la misma crónica, pues ellas hablan por sí mismas. El fotógrafo, más que enfocar y disparar el obturador hacia las tribunas, lo hizo rescatando distintos instantes, entre los que destacaban momentos tan dramáticos como la colocación de una estocada (ilustración 2). No cabe duda de que el enfoque de *El Mundo Ilustrado* procuró aprovechar un suceso de esta índole para, difundir la imagen de una sociedad mexicana caritativa. Ello se explica, en particular, porque en la portada de la revista se conjugaron la fotografía de las reinas de la fiesta y un grabado que hacía alusión a la caridad (ilustración 3).[41]

[41] Véase *El Mundo Ilustrado* (22 ago. 1897).


El Congreso Nacional Mexicano de Madres

Ilustración 1. "Las damas de El Congreso Nacional Mexicano de Madres", *El Álbum de Damas* (28 mayo 1908).

Ilustración 2. "La estocada", *El Mundo Ilustrado* (22 ago. 1897).

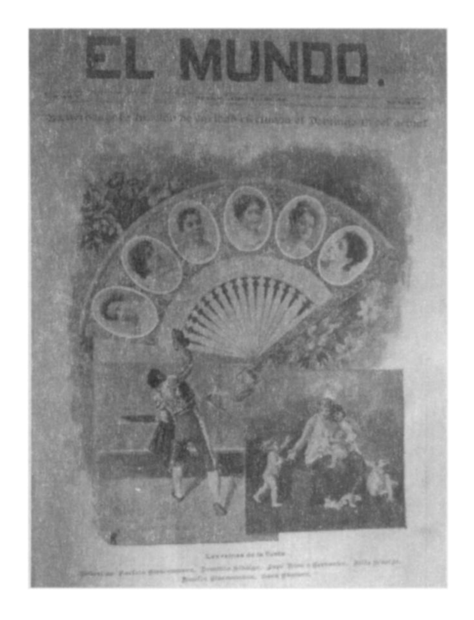


Ilustración 3. "Las reinas de la caridad", *El Mundo Ilustrado* (22 ago. 1897).

Por otra parte, si bien las fotos posadas, tanto en interiores como en exteriores, predominaron en la prensa gráfica, no cabe duda de que las exigencias de la prensa de corte moderno e industrial llevaron a varios de estos antiguos fotógrafos de estudio y, mucho más a los nuevos, como Agustín Casasola, a asumir otra perspectiva más funcional y ya no tan estética, lo que los convirtió en los repórter-fotógrafos. Ello implicaba que tenían que estar presentes en el momento en que se producían la acción o el acontecimiento. Asimismo, tenían que cuidar que la imagen fotográfica expresara el suceso por sí sola, sin depender ya tanto de la reseña escrita. En suma, el prurito por capturar el instante iba invadiendo a los oficiosos de la cámara. No fue casual que el fotógrafo presente en aquella corrida de toros, en agosto de 1897, otorgara más valor a las faenas taurinas.

En aquellas noticias y crónicas en que la sociedad era la principal protagonista, y por ende su imagen quedaba plasmada en las páginas de los magazines ilustrados, el lapso entre la utilización de una foto posada a una instantánea fue un poco más breve. En particular, en todas las fotos referentes a las fiestas públicas como kermesses o jamaicas, se advierte que el público participante se acomodaba para ser capturado por la cámara. Entre un sinnúmero de casos se puede citar el del 22 de septiembre de 1895. Ese día se describió en *El Mundo Ilustrado* la fiesta de flores que se realizó con el propósito de conmemorar el movimiento de independencia. Las fotografías que se presentaron muestran a unos personajes, incluyendo a los niños, que mostraban la clásica rigidez que exigía la cámara de estudio (ilustración 4). Incluso en el mismo texto se relatan las condiciones en que fueron tomadas las fotos. En particular llama la atención que las tomas no se realizaran ni en el mismo día, ni en el mismo escenario del acto, sino que se extendió una invitación para que los participantes posaran días después:

> A fin de tomar en las mejores condiciones, fotografías de los coches adornados, el conocido artista Sr. O. Mora, de acuerdo con nosotros, colocó en un amplio solar de la calzada del Egido, cerca de la estatua de Carlos IV, una gran decoración

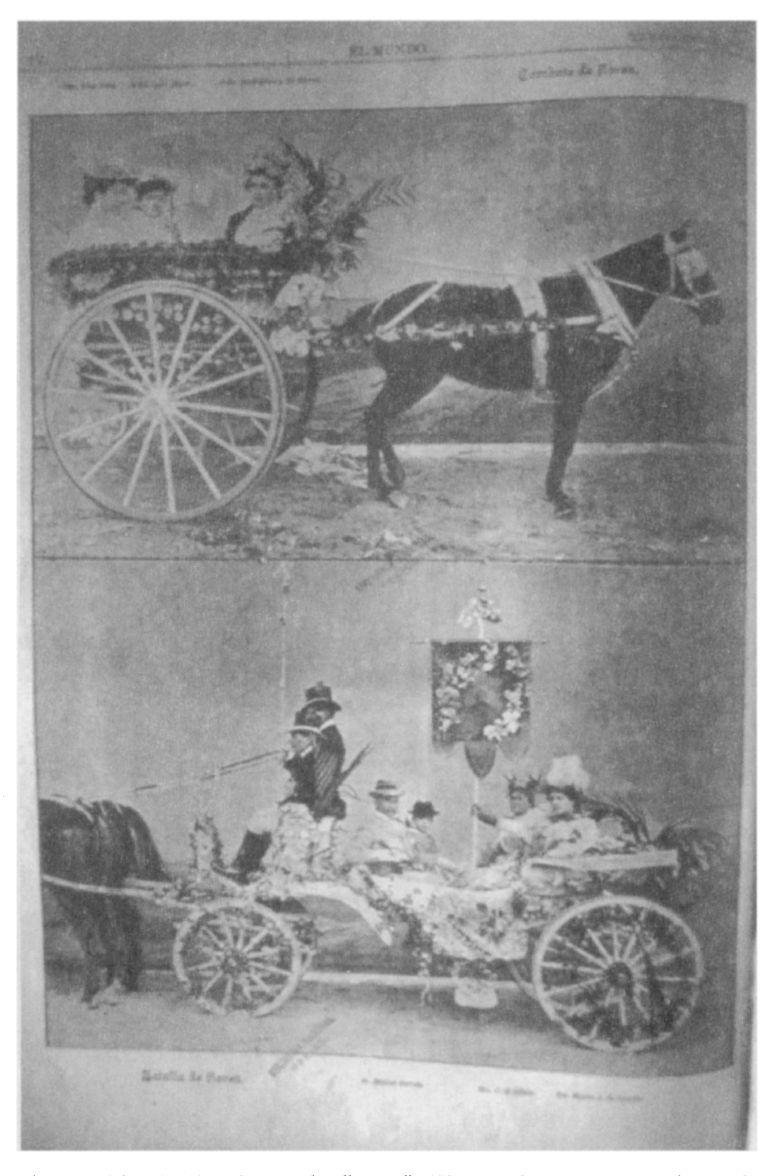


Ilustración 4. “La fiesta de flores”, *El Mundo, semanario ilustrado* (22 sep. 1895).

> para que sirviera de fondo y un toldo para graduar la luz [...] Sólo pudimos retratar los coches que verán nuestros lectores y que, por fortuna, son los principales. El egoísmo de algunas familias y dificultades imprevistas nos impidieron obtener copias de los demás.[42]

En consecuencia, al registrar una noticia gráfica no importa mucho el tiempo ni mucho menos el espacio, porque lo más relevante, para estos momentos, es dejar testimonio del hecho y rescatar la labor realizada por el fotógrafo.

Es innegable que el interés por capturar el instante y la cotidianidad de la sociedad mexicana se expresó en los grabados antes que en las fotografías. Sin embargo, pronto se empezó a incorporar esta inquietud. Así, al informar *El Mundo Ilustrado* en 1896 sobre el carnaval realizado en Mérida, resaltan imágenes tomadas en exteriores y en las que ya se manifiesta una conciencia valorativa del instante. Muy elocuente es la del "carro de la media luna" (ilustración 5). En un primer plano, lo que pareciera una actitud de estar posando para la cámara, en realidad es una expresión acorde con la característica del carro alegórico. Además las personas que se encuentran en el plano secundario actúan naturalmente.

En definitiva, fueron las imágenes que reproducían la entrada al hipódromo, la expectación en las tribunas o la práctica de un deporte por parte de la élite porfirista, aquellas en que el fotógrafo capturó los instantes de los usos, poses y costumbres de una sociedad que se proyectaba como relajada.

Conclusiones

Al revisar las páginas de la prensa gráfica se evidencia la infinidad de temáticas que pueden ser abordadas con el propósito de enriquecer la historia de la fotografía en México. De hecho, el tema que en esta ocasión se presentó, todavía ofrece una rica veta por explotar. De lo expuesto en este artículo se pueden desprender algunas consideraciones.

[42] *El Mundo, semanario ilustrado* (22 sep. 1895).

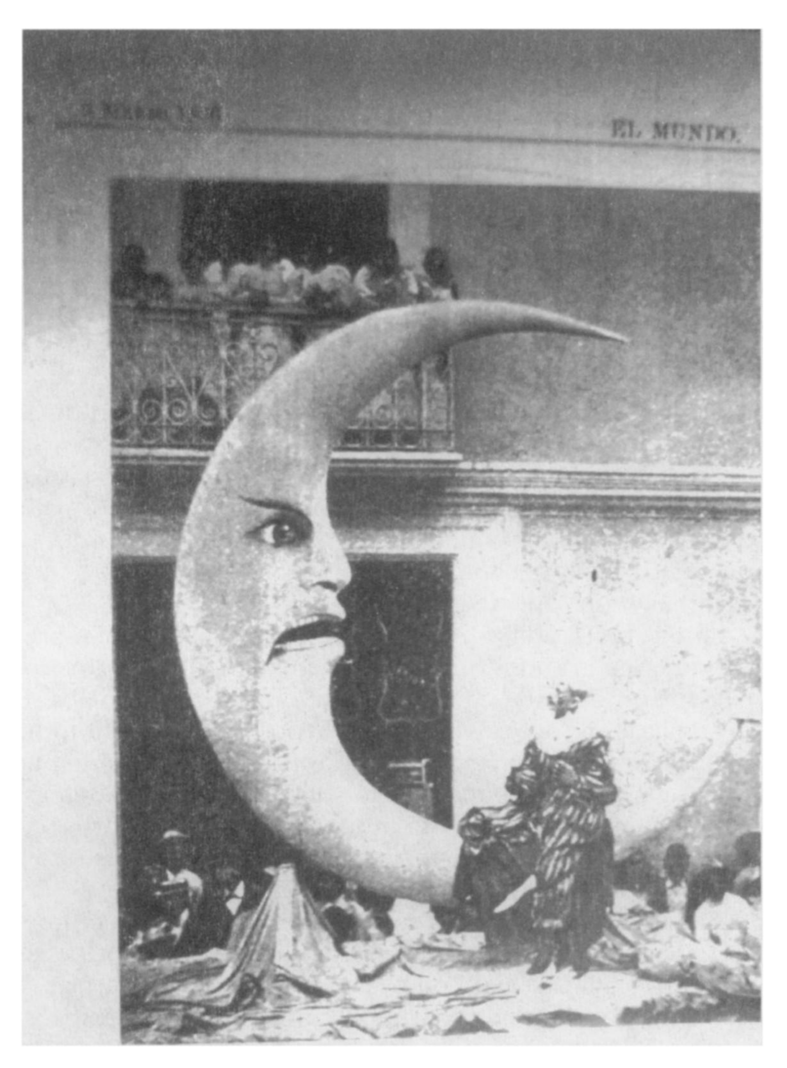


Ilustración 5. "El carro de la media luna", *El Mundo Ilustrado* (8 mar. 1896).

Es innegable que en la medida en que se introdujeron las maquinarias más avanzadas en la impresión y se perfeccionaron las técnicas fotográficas, mejoraron la calidad de la prensa y sus ilustraciones y se diversificaron tanto los usos como los conceptos de la fotografía.

En consecuencia, estos avances que en la mentalidad de la época se reducían a la palabra progreso, participaron en la confección del discurso legitimador del régimen porfirista y justificaron la existencia de una élite que podía divertirse sin olvidar cumplir con los preceptos cristianos de caridad, por lo que parecía necesario que hubiera pobres y damnificados a causa de desastres naturales.

A su vez los adelantos técnicos, las exigencias y la dinámica de una sociedad que se reflejaba a sí misma en la prensa gráfica llevaron a modificar el concepto de las fotografías de estudio, regidas por cánones estéticos, para obtener instantáneas más funcionales. En este sentido, la imagen dejó de ser una mera ilustración y empezó a convertirse en un reporte gráfico.

Ahora bien, si la prensa gráfica por su capacidad de reproducir en grandes cantidades la imagen ideal de una sociedad fue asumida como una manera de trascender, asimismo, a los fotógrafos les brindó la posibilidad de difundir todavía más su trabajo, ya bastante avalado y demandado por la sociedad desde los años sesenta del siglo pasado. Además, el crecimiento de la prensa moderna e industrial provocó la especialización del oficio, de tal manera que coexistieron los fotógrafos de estudio y los repórter-fotógrafos.

Si bien en estos últimos empezó a manifestarse la inquietud por captar los instantes resultantes de la paz porfirista, sería un estallido social, como la revolución mexicana, el que definiría más claramente su papel como reporteros gráficos.

REFERENCIAS

BEEZLEY, William

1992 "El estilo porfiriano: deportes y diversiones de fin de siglo", en *Cultura,* pp. 219-238.

BOURDIEU, Pierre
1979 *La fotografía, un arte intermedio.* México: Nueva Imagen.

COSÍO VILLEGAS, Daniel (coord.)
1957 *Historia moderna de México. El porfiriato. Vida política interna.* Segunda parte. México: Hermes.

Cultura
1992 *Cultura ideas y mentalidades.* México: El Colegio de México, «Lecturas de Historia Mexicana, 6».

DEBROISE, Olivier
1994 *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés
1956 *El Porfiriato. La vida social.* México: Hermes.

LARA KLAHR, Flora y Marco Antonio HERNÁNDEZ
1985 *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual.* México: Universidad Autónoma Chapingo.

MATABUENA PELÁEZ, Teresa
1991 *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato.* México: Universidad Iberoamericana.

REYES, Aurelio de los
1983 *Cine y sociedad en México (1896-1930).* vol. I *Vivir de sueños (1896-1920).* México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.
1989 "Cine, prensa y magazines ilustrados", en *Historia del Arte Mexicano,* t. 12. *El arte del siglo XIX.* México: Salvat Editores, pp. 1795-1812.

RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen
1980 "La prensa durante el Porfiriato (1880-1910)", en RUIZ CASTAÑEDA, REED TORRES y CORDERO Y TORRES, pp. 209-240.

RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen, Luis REED TORRES y Enrique CORDERO Y TORRES
1980 *El periodismo en México. 450 años de historia.* Naucalpan de Juárez, Estado de México: Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán-Universidad Nacional Autónoma de México.

TOUSSAINT ALCARAZ, Florence
1989 *Escenario de la prensa en el porfiriato.* México: Universidad de Colima-Fundación Manuel Buendía.

ENRIQUE DÍAZ Y FOTOGRAFÍAS DE ACTUALIDAD. (DE LA NOTA GRÁFICA AL FOTOENSAYO)

Rebeca MONROY NASR
Instituto Nacional de Antropología e Historia

ADOLFO DE LA HUERTA TOMÓ POSESIÓN de su cargo como mandatario del país, en la tarde del primero de junio de 1920.[1] Para retratar aquel acontecimiento, que marcaba con mayor precisión el inicio de la pacificación del país, el fotorreportero Enrique Díaz Reyna (1895-1961) echó sobre sus hombros su cámara fotográfica Graflex provista de un flash de magnesio y varias placas de vidrio, con las que realizó diversas notas gráficas informativas. Algunas de las imágenes muestran a Adolfo de la Huerta caminando rumbo a la calle de Donceles, desde el hotel Regis en donde estaba hospedado, así como el momento en que tomó protesta ante la Cámara Legislativa. Curiosamente, en el rostro del entonces ya presidente de la nación no se evidencia el dolor causado por la apendicitis, enfermedad que lo hizo atrasar ese crucial acto hasta varias horas después de lo programado (ilustración 1).

Ésas fueron las más significativas gráficas que hizo Díaz Reyna en los primeros días de junio, cuando decidió abrigar de por vida la profesión de fotógrafo, misma que había practicado ya como ayudante de laboratorio cuando tenía 16 años de edad. En 1911 conoció el oficio desde sus más incipientes necesidades y procedimientos, sin embargo, su interés por participar en la revolución mexicana lo llevó a

[1] REYES, 1993, pp. 13-14.



Ilustración 1. "Toma de posesión de Adolfo de la Huerta", AGN, *Enrique Díaz.*

dejar las faenas del cuarto oscuro para integrarse en la revuelta armada. Leal a las fuerzas villistas y después a las carrancistas, se separó del movimiento con el grado de capitán para retornar a la fotografía en 1918. Durante cerca de un año fue empleado como fotógrafo por el diario constitucionalista *El Demócrata*, de Rafael Martínez —mejor conocido en el medio como *Rip-Rip*—; y posteriormente prestó sus servicios para *El Heraldo, diario independiente*, de Modesto G. Rolland.[2] Un rasgo característico de la prensa de la épo-

[2] Información reconstruida por medio de fuentes hemerográficas: Véase *Revista de América* (mayo 1961); *Mañana* (mayo 1961); *Siempre! Presencia de México* (mayo 1961); *Impacto* (mayo 1961); *El Nacional, Diario al servicio de México* (mayo 1961); *Excelsior. El periódico de la vida nacional* (mayo 1961); *La Prensa. El periódico que dice lo que otros callan* (mayo 1961); *Novedades. El mejor diario de México* (mayo 1961); *Ovaciones. Diario*

ca, era no acreditar al autor de las imágenes impresas, de ahí que resulte difícil establecer con claridad qué tipo de fotos realizaba Díaz Reyna en su trabajo cotidiano.[3]

Probablemente Enrique Díaz se vio en la necesidad de consolidarse como fotógrafo independiente debido a las precarias condiciones de trabajo que sufrían los "reporters" —término usado en la época— contratados por los diarios: los salarios eran bajos, no había garantías laborales y existía un escaso reconocimiento a su labor profesional. A pesar de que emprendería una aventura poco común, el fotógrafo decidió abandonar su labor anónima en esos diarios nacionales e invitó a Fernando Sosa —un destacado fotógrafo de estirpe carrancista—, a colaborar con él. Dicha sociedad no duró más de un año, pero gestó el establecimiento del negocio de manera firme y tenaz.

Enrique Díaz alquiló un pequeño local ubicado en la céntrica calle de Donceles 56 "c", y colocó un letrero en el dintel de su puerta donde con grandes letras se anunciaba:

Enrique Díaz,
fotografías de actualidad

A los lados del dintel solía pegar algunas fotos con retratos de destacados políticos o de escenas conmovedoras, con el propósito de atraer al público que pasaba por enfrente

---

de México (mayo 1961); *El Universal* (mayo 1961). Entrevistas con la señorita Guadalupe Díaz Chávez y el señor Enrique Díaz Chávez, realizadas por Rebeca Monroy Nasr, 22 y 27 de abril de 1991 y 20 de febrero de 1996. Además de otras fuentes de información gráfica y de historia oral, que actualmente conforman parte de la tesis doctoral de MONROY, 1997.

[3] Por la carencia de datos autorales en las fotografías de las publicaciones para las que colaboró Enrique Díaz en esa época, no se pudo establecer el tipo de gráficas que realizó ni sus características particulares. Tampoco fue posible reconocerlas en el acervo fotográfico que guardó Díaz y que actualmente resguarda el Archivo General de la Nación, pues no se encuentran materiales que se puedan identificar como suyos y que a la vez fueran publicados por esos diarios. Esto no es de extrañar, toda vez que los materiales producidos por los fotorreporteros, por lo general, quedaban en el archivo propio de los diarios.

del reluciente negocio. Era un método publicitario casero y por demás, atractivo.

Para adecuar el lugar a sus necesidades de trabajo, oscureció y selló de toda luz la parte posterior del mismo, de tal manera que funcionara como laboratorio y cuarto oscuro. Fue en ese pequeño espacio donde se realizó durante varias décadas toda clase de mezclas químicas de hiposulfito, metol e hidroquinona, para dar paso a la creación de imágenes en plata sobre gelatina, tanto en su presentación de negativos como de positivos.[4]

Con la intención de dar un buen servicio separó la oficina del laboratorio y colocó unos anaqueles cuya función fue archivar de manera cronológica, temática y en ocasiones alfabética, los materiales —mismos que con los años llegaron a conservar en poco más de medio millón de negativos una parte sustancial de la memoria gráfica de nuestro país. Además, en la parte frontal de la accesoria, colocó un escritorio, instaló dos líneas telefónicas y unas sillas para recibir a clientes y amigos. Al fondo se podía leer un letrero que rezaba su innegable condición comercial: "Siempre anticipar la mitad del importe de su trabajo".[5]

El decidido empresario de 24 años consideró que el centro de la ciudad de México era el lugar más adecuado para colocar su agencia motivado probablemente por varias razones: era el corazón de la metrópoli en la que se procuraba crear cierta estabilidad social, económica y política para el país en general; en esa zona confluían los poderes Ejecutivo y Legislativo, lo que significaba que una buena parte de las decisiones y acciones más trascendentes para la vida política nacional emanaría de ese eje creador y ejecutor; era el lugar ideal para dar servicio a diversas ediciones nacionales —como los periódicos *Excelsior* y *El Universal*— que se encontraban ubicadas en ese entorno. Además, era

[4] Enrique Díaz dirigió la agencia desde 1920 hasta 1961, año en que murió. Posteriormente se hizo cargo de ella su socio Enrique Delgado, y al morir éste, en 1970, le dio continuidad Manuel García hasta 1980, año en que dejó de funcionar el servicio al público.

[5] Véase AGN, *ADDG*.

el sitio más prometedor para un negocio de esta índole, pues los fotógrafos de gabinete habían hecho del lugar una tradición, y a él acudía todo tipo de personajes para retratarse. Finalmente, la elección de Díaz Reyna también pudo estar influida por la costumbre de vivir y convivir en ese barrio, que lo vio crecer y desarrollarse desde su más temprana juventud. Sea como fuere, lo cierto es que Díaz Reyna sabía que era necesario conservar un nexo y una cercanía imprescindible en ese entorno, si deseaba crear y mantener una fuerte presencia en el medio informativo.

Otros factores externos contribuyeron a que Enrique Díaz se consolidara como fotógrafo independiente en esos inciertos años veinte, en que todavía ardían los rifles y el olor a pólvora aún circulaba en el ambiente. El trabajo de reportero gráfico empezó a tener cierto auge, pues es necesario recordar que como producto de una alta tasa de analfabetismo en el país, el reportero estaba consciente de la importancia de la presencia gráfica en sus ediciones: "Debido a la aceptación que tuvieron desde 1900 los magazines, las revistas y los libros ilustrados con fotografías, se multiplicarían estimulados además por la importación de maquinaria europea".[6]

Aurelio de los Reyes subraya ese importante acontecimiento que impulsó el desarrollo de la profesión de reportero gráfico, durante el periodo posrevolucionario:

> La creatividad de los fotógrafos la estimuló notablemente la prensa, que importó maquinaria para iniciar un nuevo tipo de suplementos ilustrados: el rotograbado que supliría la lujosa prensa ilustrada "medio tono" del porfirismo; sería a la vez nueva tribuna para que los fotógrafos dieran a conocer sus inquietudes. Las imágenes en México recibían nuevo impulso después de su colapso en 1915. *El Universal* inició la renovación técnica de su suplemento dominical; primero editó un número mensual "cromograbado" para dar a conocer 'nuestro progreso social' con la publicación de los retratos de damas de sociedad; luego lo hizo semanario, una página dedicada a la galería social y las otras tres a ilustrar noticias nacionales e interna-

[6] REYES, 1980, p. 18.

> cionales. [...] "estamos en un siglo en que nuestras preocupaciones son tantas, que preferimos [las imágenes] a un libro, porque nos dicen más que éste en un tiempo infinitamente más pequeño. Cuando estalla una revolución, los corresponsales de prensa describen cómo se erigen barricadas en las calles, cómo se colocan cañones en sitios estratégicos, cómo la multitud invade las avenidas etcétera. Después vienen las fotografías, y se convierten en grabados. Los lectores ven de bulto escenas de actualidad, tal como las vio el corresponsal".[7]

Si bien es cierto que los diarios sufrieron serias carencias por la falta de papel y la escasez de recursos económicos producto de la situación nacional y de la guerra mundial, también las limitantes impuestas por las máquinas precedentes al rotograbado —en particular la prensa plana— impedían que las fotos tuvieran mayor impacto visual y capacidad informativa. Antes del uso de la rotativa, la calidad de las imágenes perdía mucha presencia, pues se observaban sólo tonos grises, sin contraste; los detalles se esfumaban, se confundían y sólo se apreciaban los objetos de mayor tamaño o volumen. La nitidez de la imagen no era perceptible, pues el grano al reproducirse se abría demasiado, lo que daba como resultado una pequeña deformación en los límites y contornos de las figuras; por ello los rostros permanecían muchas veces distorsionados o en el anonimato y la mayor parte de las veces era difícil identificar a los personajes si no aparecían los imprescindibles pies de foto.

Por lo general, se colocaban las fotografías en la primera plana de los diarios, y en ocasiones eran recortadas, encimadas o "compuestas" en una especie de "collage", de tal manera que la mayor parte de las veces perdían su propio contexto. Este concepto editorial y visual de la imagen evitaba que las fotos tuvieran un discurso *per se*, de ahí que dependieran de las referencias textuales, por lo que su función estaba restringida a ser ilustraciones o meras compañías, de tal manera que su uso social se restringía a certificar el acontecimiento o la supuesta veracidad de las

[7] *Arte Gráfico* (mar. 1922), pp. 7-8. Véase Reyes, 1993, pp. 215-216.

notas informativas. Incluso, era tan limitada la reproducción fotográfica que la mayor parte de los diarios de fines de los años diez o principios de los veinte no incluyen imágenes más allá de las primeras planas, aunque ocasionalmente las más afortunadas abrían la primera plana de una segunda sección.[8]

Hacia un estilo propio

En esos primeros años de desarrollo profesional, Díaz Reyna acumuló una experiencia importante para su oficio, pues gracias al contacto directo con el ambiente periodístico detectó y reconoció algunas necesidades y usos sociales de la imagen; asimismo, aprendió las soluciones gráficas más comunes de la época. Gracias a su olfato de reportero gráfico empezó a desarrollarse en el medio, bajo el entendido de que las publicaciones solicitaban gráficas que tuvieran buena calidad tonal y adecuada presentación. Para ello Díaz, al igual que otros fotógrafos de la época, emprendió una búsqueda que le permitiera satisfacer esa demanda editorial con nuevas propuestas fotográficas e informativas.

Entre las preferencias compositivas e iconográficas de Enrique Díaz destacan los ángulos pronunciados, como es la toma desde arriba —conocida en el cine como "picadas"—, que utilizó primordialmente —aunque no de manera exclusiva— para trabajar retratos colectivos, denotaba este tipo de preferencias compositivas desde épocas muy tempranas. Dos imágenes tomadas por Díaz en 1921, muestran ya esa predilección. Una de ellas es el "Concierto en el Ángel de la Independencia" (ilustración 2), durante los festejos por el Centenario de la Consumación de la Independencia, y la otra es un "Concurso de taquimecanogra-

[8] *El Demócrata. Diario constitucionalista, político e informativo* (1914-1926); *Excelsior. El periódico de la vida nacional* (1919-1920); *El Heraldo de México. Diario Independiente* (1919-1923), y *El Universal. El gran diario de México* (1918-1920).

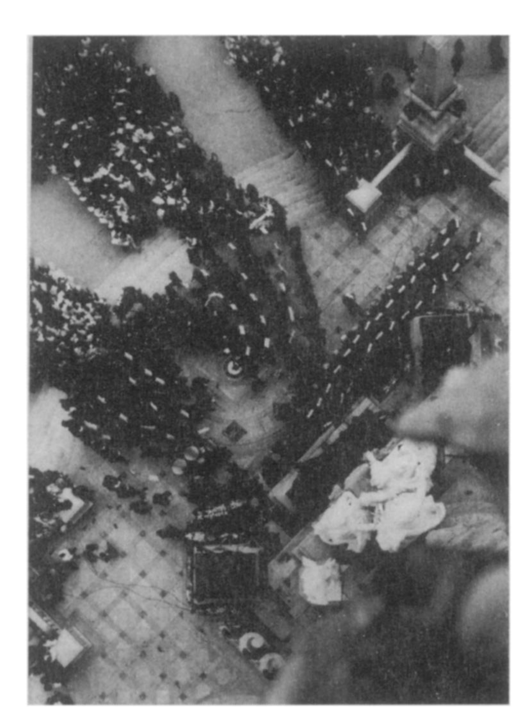


Ilustración 2. "Concierto en el Ángel de la Independencia", AGN, *Enrique Díaz.*

fía de Excelsior", realizado en el interior del Palacio de Minería. Este aspecto compositivo le dio un toque distintivo a la imagen ya que se presentaba como una manera muy distinta de captar la realidad. Díaz Reyna lo utilizó constantemente en su obra gráfica, sobre todo cuando se trataba de fotografiar grandes grupos, a los que procuraba tomar desde una perspectiva superior, y con ello creaba líneas geometrizadas que dinamizaban las representaciones. Es posible observar lo anterior en sus tomas de desfiles: los oficiales del Primero de Mayo, los militares de septiembre y los deportivos de noviembre, pues recurría a esta solución para imprimir un aspecto estético a la nota informativa del acto.

Otro notable interés compositivo del fotorreportero Díaz aunado al anterior, es la manera en que bajaba la cámara casi a ras del piso para tomar a determinados perso-

najes; así abordaba uno de sus temas favoritos: los niños, quienes gracias a ese tipo de encuadres se engrandecían al cobrar una dimensión mayor a la normal. Este recurso fue utilizado con frecuencia por el cine soviético —recordemos esas tomas de los obreros engrandecidos gracias a las "contrapicadas"—, elemento formal que también Díaz Reyna desarrolló en los años veinte y que se permeó a lo largo de su obra posterior. Como ejemplo de ello están las fotografías que tomó cuando llegaron los niños refugiados españoles a Veracruz en 1939. A bordo del barco, Díaz se tiró bocabajo y logró imprimir una excelente imagen de dos pequeños semidesnudos, imagen que subraya las condiciones en las que llegaron esos pequeños a nuestro país. Asimismo, aquella otra que publicó en portada la revista *Hoy* del pequeño niño "gaviota" —como eran nombrados los "cuidacoches" en los años treinta—, que deja testimonio de las condiciones de vida que sufrían esos pequeños en ésta, que era la ciudad más transparente del mundo (ilustración 3).

Este tipo de encuadres de "picada" y "contrapicada" fueron utilizados en las películas del expresionismo alemán, en las soviéticas, e incluso en las estadounidenses de los años veinte, así como la modificación del espacio compositivo por medio del rompimiento de la perspectiva tradicional, de un acentuado claroscuro, y de gestos acusados, que imponían una nueva forma de discurso gráfico. Tales elementos se pueden encontrar en cintas alemanas como *El gabinete del Doctor Caligari*, *El Golem*, *Metrópolis* y *Fausto*, las cuales se exhibieron en México entre 1921-1929.[9]

Un ejemplo del buen cine que el público vio cerca de 1924 fue *El nacimiento de una nación* (Estados Unidos, 1914) de David Wark Griffith, genio de la cinematografía que impuso un estilo en la realización fílmica mundial. Fue a fines de los veinte cuando llegaron a México las cintas que se producían en la entonces Unión de Repúblicas Socia-

[9] Para comprender con mayor profundidad las propuestas del cine expresionista alemán es importante consultar la obra de BÁLAZS, 1978, y de EISNER, 1988. Sobre el cine mexicano véase REYES, 1993.



Ilustración 3. "Una gaviota." Hemeroteca Nacional.

listas Soviéticas, gracias a su embajadora en nuestro país: Alejandra Kollontay. De esta manera el cine socialista también vino a mostrar una visión distinta y a legarnos otra vertiente de apreciación. Las películas se proyectaron entre 1927-1928 en la ciudad de México y entre ellas figuraban: *La Madre* (1926) de Pudovkin y *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928), de Eisenstein.[10]

En todas estas películas se puede corroborar la pretensión de capturar las imágenes desde puntos de vista poco convencionales proponiendo cambios sustanciales en la imagen. Sin embargo, vale la pena hacer notar que las primeras imágenes de factura de Díaz en las que se detecta esta intención son un poco anteriores a la llegada de dicha cinematografía de vanguardia a nuestro país, lo que confiere un fuerte acento modernizador a sus propuestas foto-

[10] Miquel, 1995, pp. 179-180.

gráficas, mismas que evidentemente se vieron reforzadas y, según es posible observar en su obra posterior, se incrustaron como parte de sus bagajes cultural y visual.

Un aspecto gráfico que sobresale en la obra de Enrique Díaz es la manera en que retrataba a los personajes, pues lograba imponentes acercamientos, sin agregar contexto alguno, sólo subrayando las características faciales y la mirada directa a la cámara. Sin lugar a dudas, estas imágenes crean una relación muy peculiar, una triada entre fotógrafo-modelo-lector, la cual, aun a la distancia de más de medio siglo de realización, tiene un efecto ambiguo: perturbador y atractivo, el cual no se había desarrollado con anterioridad en la prensa mexicana.

Las notas gráficas

Desde principios de siglo, con el desarrollo de la prensa ilustrada mediante el procedimiento de la fotomecánica, los diseños gráfico y tipográfico se transformaron impulsando la apertura de nuevos espacios editoriales para las fotografías, que remplazaron rápidamente a los grabados y a las litografías de las páginas de las publicaciones.

Ese cambio sustancial en la reproducción de las fotografías benefició a los trabajadores de la cámara, pues amplió su mercado de trabajo y les permitió realizar otro tipo de representaciones, que poco a poco fueron supliendo la estética decimonónica que había impregnado al fotoperiodismo hasta ese momento. Esto, aunado a los constantes avances que experimentaron los materiales fotosensibles, la óptica y las cámaras, abrió nuevas posibilidades temáticas y formales de realización[11] de 1894, año en que se fundó *El Mundo Ilustrado,* pionero de la prensa "mediotono", a los años veinte en que apareció la técnica del rotograbado.

El género de fotoperiodismo que prevalecía en ese periodo era el de la "nota gráfica",[12] creado y desarrollado

[11] Véase Tausk, 1978.

[12] Los géneros de la nota gráfica, del fotorreportaje y del fotoensayo

a la sombra de la prensa ilustrada del porfirismo y que, solía condensar en una sola imagen, de manera sintética y significativa la información alusiva a algún acontecimiento. La importancia de una buena realización de las notas gráficas estriba en que los lectores o espectadores puedan verificar, conocer, certificar o identificar la noticia por medio de una sola representación, en forma directa y llana. Este género se desarrolló desde el porfiriato, pero durante la Revolución y la posrevolución se distinguió por los temas que capturó.[13] El fotógrafo, con las limitantes y capacidades técnicas propias de su equipo, debía congelar en una fracción de segundo y en una sola representación la más acertada, nítida, explícita y espontánea información referente a un acontecimiento irrepetible. Enrique Díaz, si quería hacerse de un lugar en el medio editorial, tenía como tarea prioritaria desarrollar esa capacidad de síntesis fotográfica, para lo cual le era indispensable conocer y aprovechar al máximo los nuevos materiales con los que podía aprehender las imágenes.

Los trabajos de Díaz sufrieron una crucial transición en su forma de realización a lo largo de su primera década de labores, pues es notorio un cambio conceptual y estético profundo en las notas gráficas que publicaba en revistas de tipo familiar. En la revista *El Hogar*, dirigida por Emilia Enríquez de Rivera —mejor conocida en el medio como Obdulia—, trabajó Díaz Reyna la sección: "Información gráfica" en 1919, cuyo nombre cambió para 1920 a "Gráficas de la quincena". Tomó fotos de algunos acontecimientos de tipo social, como las bodas, reuniones y banquetes especiales, entre otro tipo de festejos. También reprodujo allí gráficas alusivas a los hechos políticos más destacados de la semana, como algunas actividades del presidente o de otros políticos sobresalientes.

---

son una propuesta de análisis para el estudio del fotoperiodismo mexicano. Véase MONROY, 1997.

[13] Notables ejemplos de lo antes mencionado podemos ver en LARA KLAHR, 1985.

En las imágenes publicadas por dicha revista se observa que los participantes, colocados ante la cámara en una o varias hileras, posan inmóviles; sus gestos y actitudes se detienen aparentando espontaneidad, pero es evidente la falta de ésta. En la fotografía que tomó Díaz del certamen organizado por *Excelsior* en 1919, y que se publicó en la revista de Obdulia,[14] apareció más de una veintena de jovencitas concursantes, sentadas ante sus respectivas mesas, y cuyos ojos habían sido vendados por el jurado para someterlas a prueba. Encima de la representación colocaron, a modo de *collage* pegado, el retrato individual de la "niña Lugo, que ha llamado la atención en el concurso de mecanógrafas por su prodigiosa rapidez y corrección", quien posó para Díaz bocetando una pequeña y socarrona sonrisa. Un gran moño en la cabeza enmarca con mayor precisión su juventud, pues no debe rebasar los quince años. En este caso aparece el retrato colectivo como marco individual, y aunque se permea el estilo estereotipado e hierático en las otras jovencitas, ese detalle de organización espacial y de individualización de una de las concursantes le da una referencia directa, personalizada y diferente de las demás. Es en este tipo de elementos donde se encuentran los signos de transición gráfica que Díaz Reyna empezaba a manejar, provistos de un acento especial, nítido y jocoso, que bocetaban el estilo y la manera de realización que serían característicos de la obra del fotorreportero con el devenir de los años.

En otras revistas de tipo familiar y comercial para las que trabajó durante los años veinte es posible observar otras modificaciones que implantó en su obra. Es el caso de las publicaciones patrocinadas por los miembros de la colonia española radicada en México, quienes para mantener un lazo de unión, editaban publicaciones que contenían información sobre sus actividades económicas, sociales, deportivas y culturales. En *El Día Español* (1921-1922), *Acción Española. Órgano oficial de los Centros de Unión Montañesa y Gallego de México* (1924-1925) y *La Gaceta del Espec-*

[14] *El Hogar* (nov. 1919).

tador (1928), Díaz Reyna elaboró diversas gráficas que ilustraban sus páginas.[15] Sobre todo destacan las imágenes de tipo publicitario de las tiendas de muebles, ropa, telas y zapatos, entre otras, que realzan el aspecto comercial que tanto caracterizaba a esa comunidad de inmigrantes.[16]

Las fotografías muestran el interior de los locales, destacando la limpieza, el orden y la buena presentación de los productos que se venden e incluyendo el elemento humano, pues aparecen las imágenes del propietario, los trabajadores e incluso los clientes, en un aparente afán de brindar por medio de esa representación la confiabilidad y eficiencia necesarias. Como era costumbre, los empleados y el dueño dirigen el rostro hacia la cámara, y el propietario aparece, por lo general, al centro de la escena. Las poses aparentan una actitud natural, donde también los clientes forman parte sustancial de la imagen y voltean, serios o sonrientes, hacia el fotógrafo. Los pies de foto subrayan las cualidades que la representación refuerza indiscutiblemente:

> Gran Salón Cantina *La Reforma* [...]
>
> Esta casa conocida ya en toda la República como la más elegante y confortable, es por la exquisitez de sus productos y la legitimidad de sus vinos y licores, el punto de reunión de distinguidas personalidades de la Banca, el Comercio y la Industria. El consomé, los Sandwisch (sic) y todos los platillos de la casa, están confeccionados con la mayor limpieza y especial condimentación, que les han dado ya justamente una fama proverbial.

[15] Las fechas corresponden a los años en que (según mis investigaciones) Enrique Díaz prestó sus servicios para esas revistas. Gracias a una minuciosa comparación de las imágenes publicadas en las revistas de la época, con los negativos resguardados en el Archivo General de la Nación del Fondo Fotográfico *Enrique Díaz, Delgado y García,* se determinó cuáles fueron realizadas por el fotógrafo para esas revistas.

[16] Véase LIDA, 1994, pp. 25-51.

El pie de foto ilustra:

> Un aspecto del magnífico Salón 'La Reforma' Esquina de Bolívar y 16 de Septiembre, México. D. F.
> Santiago Gutiérrez. Propietario.[17]

De esta manera es posible verificar que valiéndose de las leyendas y de las notas gráficas se procuraba apoyar las cualidades de eficacia, pulcritud y seriedad de los comercios. Estas imágenes aún no subrayan una condición visual diferente al resto de las publicadas, aunque sí es posible constatar que el fotógrafo estaba incorporándose al mundo publicitario de la mejor manera posible, con un amplio manejo técnico —pues no se ven deficiencias en la toma a pesar de la escasa luz del interior de las tiendas. Es posible advertir que en ese momento presenta soluciones formales que se convirtieron en una fórmula establecida para la época. Lo notable de estos materiales es que hacen evidente el hecho de que Díaz Reyna empezaba a tener mejor dominio de su técnica de realización, y desarrollaba la capacidad de interactuar con sus personajes en la escena.

La tenacidad y dedicación del reportero tuvieron su recompensa, ya que para 1924 varias imágenes amplificadas en la revista *Acción Española* incluían —ahora sí— su firma, lo cual se dio seguramente de común acuerdo con los editores de la revista a petición de Díaz. En las últimas páginas del ejemplar de octubre de 1925 apareció a toda plana un magnífico retrato de cuerpo entero de un joven trajeado, robusto y sonriente que posaba ante su flamante negocio; el anuncio correspondía a: "Díaz el fotógrafo de *Acción Española.* Posee la única y valiosa información de toda la colonia".[18]

Este tipo de propaganda le proporcionó mayor movilidad y prestigio en el medio, ya que no hay que olvidar que en

[17] *Acción Española* (ago. 1925).

[18] *Acción Española* (oct. 1925). Con su sentido empresarial y comprendiendo la importancia de la propaganda para levantar un negocio, lo más seguro es que Enrique Díaz solicitara la publicación de su anuncio y lo intercambiara por trabajo en la revista, más que pagar por su inserción.

esta época estaba impulsando su agencia fotográfica —giro que, por cierto, era poco común en la ciudad de México—,[19] y para ello era necesario volverse competitivo y abrir el mercado de trabajo con mejores, variadas y más representativas imágenes. Para Díaz Reyna fue un reto dar a conocer y mantener su negocio; la idea era brindar una gran calidad y variedad de gráficas que le atrajeran más clientela.

Y aparentemente así fue, pues en ese mismo año de 1924 empezó a colaborar con una revista estadounidense de espectáculos, que hispanizada se vendía en México y otras partes de Latinoamérica: *Cine Mundial*. En la sección llamada "Crónica Gráfica de Méjico" escrita por Epifanio Soto e ilustrada con fotos de espectáculos, a pesar de que no aparecen los créditos autorales, fue posible localizar algunas imágenes correspondientes a Díaz Reyna.[20] Destacan las notas gráficas que tomó de las obras de teatro, de bailables y sobre todo las que realizó en las carpas de las coquetas *vedettes*. Los retratos de las alegres damas son muy variados y en la mayor parte de ellos posaron jocosas y alegres. El fotorreportero solía colocarlas en fila, haciendo alguna clase de pasito con las piernas enlazadas o estiradas a compás; sujetándose de la cintura y coqueteando con sus boquitas sonrientes, miraban directo a la cámara. En algunas representaciones se puede advertir la penuria de las condiciones del lugar, por los desgastados telones o la sencillez y pobreza de los vestidos y los trajes. Algunas modelos tratan de engalanarse y otras de realizar gestos chuscos.

[19] Como antecedente de las agencias que vendían fotografías desde el siglo XIX, está la Sonora News Co., la cual aprovechaba la red ferroviaria creada en el porfiriato, para distribuir diversas mercancías. Véase MONTELLANO, 1994, pp. 26-27. Asimismo, desde 1911 Agustín Víctor Casasola inició el funcionamiento de una agencia, la cual se consolidó en 1914 en la ciudad de México. Véase REYES, 1983, p. 126, y LARA KLAHR, 1984, pp. 39-42.

[20] También se trabajó con el método comparativo y estilístico para cotejar las fotos publicadas contra material del acervo de Díaz, Delgado y García en AGN, *ADDG* y se logró identificar varias imágenes representativas de su estilo. Un ejemplo claro de ello, se aprecia en la foto de los bailarines de la compañía de Ana Pavlova con escenografía realizada por Adolfo Best Maugard. Véase *Cine Mundial* (jul. 1925) y AGN, *ADDG*, subcaja 24/1; *Cine Mundial* (sep. 1925) y AGN, *ADDG*, subcaja 3/9; *Cine Mundial* (dic. 1925) y AGN, *ADDG*, subcaja 3/10 y 3/11.

En *Cine Mundial* y en *La Gaceta del Espectador* (1928), Enrique Díaz empezó a exhibir sus diferencias originales en la composición, los encuadres, sus tratamientos formales, algunas distinciones temáticas, pero sobre todo en esa forma peculiar que desarrolló para interactuar con sus modelos. En las imágenes se aprecia un ángulo diferente de toma, pues en el caso del retrato individual, el fotógrafo solía resaltar la mirada dirigida a la cámara, al colocarse justo a la altura de los ojos de sus modelos. Asimismo, destacan sus representaciones porque al buscar un ángulo poco común para la época, colocando la cámara al ras del piso, generaba una interacción más dinámica y participativa de los personajes. Otro aspecto relevante que caracterizó su obra durante toda su vida profesional y que le confirió un estilo diferente del resto de sus contemporáneos, fue la constante presencia de un agudo y perspicaz sentido del humor en su obra gráfica.

Es, al decir de Adolfo Sánchez Vázquez:

> La desvalorización de lo real, o de lo pretendidamente real, en que consiste lo cómico, es un fenómeno social. La comicidad reviste, pues, un carácter social, como lo reviste su opuesto: la seriedad. Una y otra ocupan espacios sociales distintos que no son, por supuesto intercambiables. La seriedad es más propia de "los de arriba"; la comicidad llega a convertirse en un patrimonio de "los de abajo".[21]

Ese carácter amable y juguetón que prevalecía en su vida privada trascendió a la profesional y tiñó su obra con un velo distintivo de humor, lo cual le dio un estilo particular y rubricó su obra, pues logró fotografiar a los más diversos personajes en actitudes frescas, directas y encantadoras. Para lograr esas tomas procuraba no ser rígido en la elección de las actitudes de sus modelos; les permitía que se acomodaran con soltura, e incluso hasta que realizaran gestos chuscos, naturales y poco formales saliéndose del orden preestablecido. Esta manera de creación de imágenes fue totalmente diferente tanto de sus antecesoras, las decimo-

[21] SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1992, pp. 231-233.

nónicas, como también de sus coetáneas posrevolucionarias, y Díaz la supo explorar y aplicar con gran maestría en su obra posterior.

La gama de tópicos que trabajó fue muy amplia, ya que las necesidades de publicación de esas revistas lo remitieron a buscar diferentes temas y tratamientos formales de la imagen. Como se sabe, el fotógrafo de prensa por lo general no puede manipular las condiciones existentes en su entorno, como la luz, la disposición arquitectónica o la distribución de algunos objetos; debe captar a los personajes de la manera más favorable dentro de las condiciones existentes. Sin duda Díaz empezó a dominar su oficio y supo aprovechar y ajustarse a las condiciones externas que se le presentaban, además de que contó la mayor parte de las veces con la colaboración de sus personajes, quienes accedían a colocarse en diversas poses y actitudes. Estos elementos contribuyeron a enriquecer su trabajo y su importancia en el medio.

Es importante resaltar que al principio de su carrera partió de elementos formales muy parecidos a los que empleaban otros fotógrafos de su época, y paulatinamente fue aplicando algunas diferencias gráficas, que aunque pueden pasar inadvertidas para el espectador, con el tiempo y un cierto entrenamiento visual es factible ir reconociendo, y que constituyeron los elementos que conformaron parte de sus preferencias iconográficas a lo largo de su carrera.

Es necesario subrayar que muchas temáticas trabajadas por Díaz en esos años formaban parte de las imágenes reproducidas en los estudios fotográficos desde el siglo anterior, las cuales habían heredado una buena porción de estereotipos formales de la pintura.[22] Sólo que en ese momento empezaban los fotógrafos a romper los intramuros del gabinete para salir a la calle, aprovechando las ventajas de contar con mayor fotosensibilidad en los materiales, mejor luminosidad en las lentes y el recurso del flash para captar los acontecimientos en condiciones lumínicas poco favorables. En ese momento se observan ya cambios sustanciales, que van desde el tipo de los sujetos fotografiados

[22] Para más información al respecto, véase AGUILAR, 1996, y MASSÉ, 1993.

como las poses, las actitudes, los objetos, los temas y contextos novedosos y distintos, por lo que los trabajadores de la lente transformaron necesariamente su manera de capturar las imágenes. Todavía faltos de experiencia, los nuevos fotorreporteros salían por primera vez del gabinete, mientras que aquellos que se formaron en el calor de los balazos emprendían una búsqueda gráfica diferente, nacionalista y moderna.[23]

Durante aquellos años veinte, la actitud de los fotógrafos no se vio modificada gratuitamente, sino forzada por las necesidades de los editores, quienes requerían que la imagen periodística documentara los acontecimientos en su tiempo y lugar. También los editores de periódico necesitaban que se captaran diversos aspectos de la vida privada y pública. Las colonias extranjeras en México, como la española, la judía y la libanesa, fueron muy afectas a difundir sus actividades y a mantenerse en contacto por medio de sus publicaciones. De esta manera se daban a conocer entre los miembros de la comunidad los más diversos aspectos sociales, políticos, deportivos y culturales que ocurrían entre sus miembros. Así documentaban, mantenían y registraban su vida de inmigrantes. Estas imágenes publicadas por las revistas dieron pie a que también empezara a modificarse el interés, la forma y el valor de apreciación del público respecto a las fotografías. A diferencia de las actitudes decimonónicas o de principios de siglo, cuando retratarse en el estudio era un acto social y un rito protagónico importante al que se acudía con esa clara intención,[24] en el caso que nos ocupa la fotografía volvía a convertirse una vez más en un acto de difusión de un festejo o conmemoración, recreado en su contexto particular.

Como antaño, la actitud de los personajes frente a la cámara también se vio modificada por la presencia de los reporteros gráficos, quienes ahora se presentaban en los diversos actos sociales. En las fiestas y reuniones aparecía un

[23] Como referencia véase MONROY, 1987 y 1993.

[24] Existen algunos trabajos que tratan sobre este particular. Véase CANALES, 1980 y FREUND, 1976.

personaje con un gran aparato, que pedía al público su colaboración para permanecer inmóviles durante algunos segundos. La labor del reportero volvió a consistir en convencer a los comensales, pero por lo que se puede apreciar en las imágenes de Enrique Díaz, ello no era para él una ardua tarea. Por el contrario, la mayoría de las veces hay una enfatizada colaboración, pues al saber que sus rostros aparecerían entre las páginas de alguna revista o periódico, los personajes transformaron su conciencia y también la sensación de intimidad que los retratos fotográficos de gabinete habían promovido por más de ocho décadas; con el cambio tecnológico y la posibilidad que brindó la maquinaria para imprimir las imágenes con una gran calidad tonal, de multirreproducir los detalles y de brindar una amplia circulación nacional, se dio paso a una sorpresiva posibilidad de trascendencia de la memoria familiar a la memoria pública.

En muchos retratos que realizó Enrique Díaz en los años veinte, es evidente que los personajes solicitaron al reportero gráfico que captara ese momento en un afán de registro particular, pero ahora con una intención documental, estética y novedosa en la manera de realización. En estas imágenes se vislumbran claramente los elementos informativos que empezaba a crear, procurando autocontextualizar las imágenes y permitiendo que tuvieran un discurso propio. Captaba las gráficas familiares, en su entorno procurando compaginar su intención reporteril con la necesidad expresa de hacer de ese documento un recuerdo trascendente, de ahí que sea posible encontrar en el acervo de Enrique Díaz, imágenes de acontecimientos privados, que seguramente no tenían la intención de ser publicados. Así las fotos de las familias en las primeras comuniones, quince años, bodas, fiestas de disfraces y festejos infantiles, entre otros, obedecen a una concepción diferente tanto en el aspecto documental como en el estético. El interés del reportero gráfico no sólo era cubrir la noticia, sino también resolver las imágenes con una forma gráfica muy distinta a sus antecesoras.[25]

[25] Véase las fotografías reproducidas en *Bailes y Balas*, que pertenecen al AGN, *ADDG*.

A diferencia de antaño, no se percibe la intención del reportero de presentar obras de arte, sino la de realizar un buen retrato y permitir que los modelos manifestaran, con sus actitudes o gestos, una relación más cercana a su propia identidad. El hecho de que emplee sus instrumentos técnicos de manera distinta a sus coetáneos para captar las imágenes, hace de estos materiales algo realmente extraordinario. Los payasos, los niños, las novias, los abuelos: todos ellos encontraron en esa cámara una posibilidad de diferenciarse, no por los atributos que el fotógrafo colocara a su alrededor en una especie de escenografía canonizada por el siglo XIX, sino a partir de los propios elementos que pudieran desprenderse del personaje y de su entorno.

Una peculiaridad del trabajo de Enrique Díaz es la manera en que hace que confluyan dos grandes vertientes fotográficas. La nota informativa de algún suceso y el retrato —como medio de identidad social—, el cual se venía representando desde el siglo anterior. Ambas corrientes se fusionan en sus imágenes, de tal manera que el reportero, al realizar sus notas gráficas, les adjudicaba una individualización particular. Paulatinamente desarrolló esta atractiva y sólida propuesta visual, que encontró importantes oportunidades de presentación y su consolidación en las portadas de las revistas para las cuales trabajó después de los años veinte. Tal es el caso de la revista *Todo*, en cuyas portadas Enrique Díaz logró colocar imágenes representativas del momento, que contenían algún elemento chusco o de gran actualidad. Un ejemplo es la imagen del diputado potosino Aurelio Manrique, quien aparece en la fotoportada de la revista, captado en el momento en que lanzaba un airoso discurso. La nota gráfica muestra el furor y la pasión con las que actuaba este destacado político mexicano, y el innegable énfasis en su actitud, captado de manera muy acertada por la cámara de Enrique Díaz. Asimismo, enfocó al joven y guapo actor de cine estadounidense Clark Gable en calcetines, quien sonriente se dejó fotografiar por la gran cámara Graflex, sin intimidarse ni molestarse por la presencia del fotorreportero.[26]

[26] Véase *Todo* (oct. 1933 y oct. 1935).

En *Todo* (1933-1937) Díaz Reyna y asociados colaboraron durante varios años; lograron encontrar allí una fuente de muchas satisfacciones laborales, y una motivación para madurar su estilo, ampliar sus perspectivas y emprender una forma gráfica muy atractiva para la época. Años más tarde continuó ese género de notas gráficas en *Hoy*, donde aparecieron las contundentes fotoportadas con retratos de personajes destacados de la época, por lo general captados por la cámara en actitudes desenfadadas, sonrientes y participativas. La toma que Enrique Díaz realizó del actor cómico Roberto Soto, donde la cámara lanzó un gran acercamiento al rostro visto casi de frente. En la imagen se puede apreciar una gran y desenfadada sonrisa lanzada al fotógrafo y la mirada fija a la cámara. Díaz encuadró un ángulo bajo y obtuvo como primer plano extraordinario el rostro del actor, enmarcado por su enorme papada. Es aquí donde el fotógrafo no perdona el detalle fuerte y chusco de un personaje, y lo convierte en un elemento absolutamente irreverente, en total complicidad y concordancia con su modelo, obteniendo una gran fuerza en el comentario visual debido al ángulo elegido por el autor del documento (ilustración 4). Son este tipo de imágenes las que aún ahora sorprenden y atraen al lector de *Hoy*, porque ampliadas al tamaño tabloide hacen que los rostros resulten mayores que el tamaño natural, lo que les confiere una innegable contundencia visual.[27]

También para la revista *Hoy* trabajó la nota gráfica política o social en algunas secciones que incursionaban en la vida nacional. Es el caso de aquella que fue acompañada por diversos artículos de opinión, o secciones —supuestamente anónimas—, como "La Semana Pasada", que tan brillante y agudamente escribía Salvador Novo, y en la cual aparecían constantemente las fotografías de Enrique Díaz ilustrando los audaces comentarios semanales del escritor.

Ese tipo de revistas para los cuales trabajó Enrique Díaz, después de los años viente, coadyuvó para su desarrollo profesional, como se verá en seguida. En una especie de

[27] *Hoy* (18 jun. 1938).

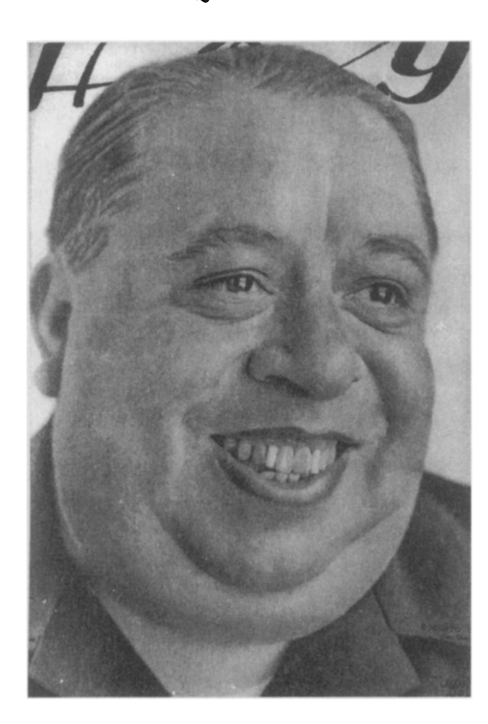


Ilustración 4.
"El Panzón Soto."
Hemeroteca
Nacional.

correlatoría entre las necesidades editoriales y la posibilidad de satisfacerlas gráficamente, Díaz se ganó un lugar importante en el medio, y logró abrir nuevas vertientes de trabajo y de realización.

EL FOTORREPORTAJE

Mientras Enrique Díaz satisfacía la demanda de trabajo para las revistas de tipo familiar y de espectáculos por medio de las fotografías informativas, sintéticas y oportunas de los diversos sucesos, también estaba elaborando otro tipo de imágenes, seguramente con el afán de ampliar su campo de acción y tener mayor incidencia en el mundo editorial. Encauzó la experiencia adquirida en los diarios al captar los acontecimientos de tipo social y político de la época, pero requería que sus imágenes fueran publicadas

en algún medio del tipo. Los periódicos de la época, contaban, por lo general, con sus fotógrafos de planta, o bien tenían a sus fotógrafos especializados en ciertos temas. Es el caso de Fernando Sosa, antiguo socio de Enrique Díaz, quien colaboraba para *Excelsior* de manera permanente y de Vallejos y Ballesteros, que laboraban para *El Universal*. En cambio, diversos miembros de la familia Casasola estaban contratados por *Excelsior* y por *La Prensa*, entre otros, para reportar imágenes cotidianamente. Enrique Díaz aún no lograba colocarse en estos diarios como colaborador; sólo lo empleaban ocasionalmente.[28]

Para muestra un botón gráfico, en el que Enrique Díaz se dedicó a cubrir lo referente a la inconformidad de los católicos en la ciudad de México entre 1926-1929. Díaz y asociados captaron, en más de 200 negativos, diversos acontecimientos relacionados con el culto católico en esta ciudad, que a la postre conformaron un fotorreportaje minucioso sobre el conflicto Iglesia-Estado. Reportaron todo tipo de escenas tanto desde la perspectiva católica como la del gobierno. Aunque sus imágenes muestran más simpatías por el aspecto político que por el religioso, no se detuvo y no creó imágenes abiertamente tendenciosas: procuró ser informativo. En este material es posible apreciar una forma más dinámica de aprehensión de la noticia, a partir de la creación —consciente o no— de una secuencia histórica.[29] En las imágenes aparecen la destrucción de los templos y los ritos realizados clandestinamente en casas particulares, así como los atentados que sufrió Álvaro Obregón y los sucesos relacionados con su campaña política a favor de su reelección presidencial en 1928. En el acervo gráfico de Enrique Díaz aparecen fotografías de lo que más tarde se convertiría en una apasionante historia nacional, pues este entreabierto enfrentamiento derivó en el conocido magnicidio del ya entonces electo general Obregón, concluyendo con el juicio de quienes fueron considerados los principales protagonistas de esta historia: José de León

[28] Para mayor información véase MONROY, 1997, pp. 201-280.
[29] AGN, *ADDG*, subcaja 16/16.

Toral y la madre Conchita. Así, Díaz Reyna captó dos historias paralelas que finalmente convergieron de manera inesperada. La historia del movimiento católico opositor a la aplicación estricta de la Constitución de 1917, y la historia política de una reelección que también modificó los preceptos básicos de la misma Carta Magna, cuyo desenlace derivó en una trágica nota roja (ilustración 5).



Ilustración 5. "Tiro de gracia a José de León Toral", AGN, *Enrique Díaz.*

El cúmulo de esas imágenes es representativo del estilo que Enrique Díaz empezó a desarrollar con el afán de cubrir la información. Es mediante esas secuencias gráficas con lo que subraya su condición de reportero y con lo que perfila un género distinto al que venía realizando: "el fotorreportaje". Este género se diferencia de la nota gráfica por el hecho de que presenta la secuencia gráfica de un acontecimiento dado, no importa la larga o corta duración del mismo, sino la calidad de seriación de sus imágenes, que en caso de ser publicadas por lo general van acompañadas de un texto. Es importante subrayar que estos géneros fotográficos aún prevalecen y coexisten en el fotoperiodismo, aun-

que "los términos reportaje fotográfico, secuencia fotográfica y ensayo fotográfico se utilizan sin una definición clara".[30] En este caso se logró establecer y destacar su evolución, tránsito y diferenciación en la conformación de un género a otro gracias a la obra de Díaz Reyna. En el mundo de las imágenes no hay contradicción entre la existencia de un género frente a otro. En la fotografía, en particular, es posible ver que alguno de ellos puede predominar sobre otro, pero no se extinguen ni desaparecen, sólo se presentan con más fuerza en un periodo u otro, dependiendo de las necesidades y de los usos sociales que imperan en la época.

En este caso observé que Enrique Díaz fue uno de los pioneros de este tipo de manifestaciones fotográficas, de ahí que resultara muy ilustrativo el estudio de su labor profesional. La apertura de sus imágenes a esos diversos géneros fotoperiodísticos, su dominio técnico y su interés por los temas políticos y sociales rindieron importantes frutos, pues para principios de la década de los treinta fue llamado a colaborar en una nueva revista al lado de un experimentado político liberal, revolucionario, antirreeleccionista convencido, ingeniero de profesión, periodista de corazón, conocido por haber fundado *El Universal* en 1916. Era Félix F. Palavicini, en quien Enrique Díaz encontró suficiente apoyo para realizar nuevas propuestas gráficas, pues el conocido tabasqueño asignó un lugar fundamental a las imágenes en su nueva revista, *Todo.* Muy al estilo estadounidense, las páginas de la publicación incluían temas familiares, políticos, sociales y algunos comentarios y artículos de opinión. Esto no era de extrañar, si se considera que Félix F. Palavicini regresaba de la ciudad de Nueva York, Estados Unidos, de un autoexilio obligado, cuando decidió fundar su nueva aportación editorial.

Desde una perspectiva liberal de centro derecha, las páginas de *Todo* también presentaban el gusto por los espectáculos con tintes estadounidenses. El apoyo de su editor fue definitivo para que Enrique Díaz desarrollara en esos años un estilo versátil, con un agudo sentido del humor, y crea-

[30] Véase SCHÖTTLE, 1982, pp. 272-277.

ra atractivas y sintéticas imágenes. Ahí logró desarrollar más su estilo de fotorreportaje el cual le abrió la puerta para continuar su vida profesional en otras revistas, que empezaron a perfilar sus intenciones gráficas desde una perspectiva más politizada y comprometida con sus ideales profesionales.

Fueron los periodistas, también tabasqueños, Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo, con quienes Enrique Díaz concretó su visión modernista e innovadora de la fotografía de prensa mexicana. La transición del periodismo textual al gráfico tuvo un fuerte asentamiento cuando los primos Llergo decidieron fundar su revista *Hoy*, cuya intención primordial era brindar a la fotografía un lugar prioritario y fundamental en la publicación, lo cual quedaba por demás manifiesto en el subtítulo de *La revista supergráfica.*

En *Todo* ya se habían presentado modificaciones importantes en lo que respecta a la parte gráfica, pero fue con *Hoy* donde cobraron una trascendencia mayor para el fotoperiodismo mexicano de aquellos años. El escritor y periodista Edmundo Valadés, quien a los 22 años de edad inició en esta revista su exitosa carrera, dijo al respecto:

> La revista *Hoy* fue muy importante como un órgano renovador, revolucionario, incluso respecto al periodismo mexicano. Don Regino se sintió muy estimulado porque había acabado de aparecer la revista *Life* y le dio una importancia vital a la fotografía. Una de las cosas que él trajo al periodismo fue la valorización de la fotografía como elemento no tanto de ornato, sino informativo. Todavía, en ese tiempo en las primeras planas de algunos diarios, yo recuerdo *El Universal*, las fotografías salían muy volátiles, les ponían moñitos. Entonces, entre los fotógrafos que él contrató, estaban el *Gordito* Díaz y su equipo, que eran Zendejas y Delgado [...] y el otro fue Ismael Casasola de una famosa familia de fotógrafos, ellos eran de la planta de fotógrafos de *Hoy*: Díaz e Ismael Casasola.[31]

[31] Entrevista realizada al señor Edmundo Valadés el día 1º de febrero de 1994 por Rebeca Monroy Nasr, en sus oficinas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

En cuanto al diseño editorial, los primos Llergo introdujeron una novedad en la época, ya que en efecto se propusieron usar el tamaño tabloide (35 × 26.5 cm) —mismo que un año antes había presentado la revista *Life* en Estados Unidos—, y que en aquel momento resultó ser una verdadera innovación en nuestro país. Ese formato, con una imagen publicada a toda página en la portada, resultaba muy atractivo, de tal manera que la inserción de un retrato, como se dijo, aparecía en una escala mayor al natural, con lo que se presentaban fotografías muy contundentes. Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo mostraron una apertura ideológica a diversas corrientes de la época, incluso antagónicas, en un afán de conciliar los opuestos. Desde el centro-derecha procuraban hacer un periodismo crítico; para ello se apoyaban en los articulistas y fotógrafos. Con una gran fuerza visual crearon importantes artículos de fondo y de análisis, y utilizando además el ingrediente extra de un peculiar sentido del humor, no sólo impactaron el mercado editorial del momento, sino que generaron una presencia moderna y distintiva que incluso llegó a trascender su propia época.

Fue en esos años cuando se concretó la "época de oro" de Enrique Díaz, pues inevitablemente con el apoyo, amparo y motivación por parte de sus editores, surgió una complicidad en sus respectivos oficios. Sus intereses ideológicos coincidían y sus intenciones gráficas eran muy parecidas. Enrique Díaz quería hacer de las imágenes un discurso propio y los Llergo deseaban que éstas tuvieran un lugar prioritario en la revista. Así, era necesario satisfacer de la mejor manera esa necesidad para que la imagen brindara información *per se*, sin el auxilio de los textos, y que además de acompañar algún artículo o ensayo lo ampliara y contribuyera manifestando su propio punto de vista u opinión. Una manera clara de evaluar esta apertura, es advertir el hecho de que los periodistas tabasqueños destinaron páginas enteras al uso de las imágenes con sólo pequeños pies de foto referentes a los acontecimientos, lo cual daba más presencia a la representación.

Es en la revista *Rotofoto* donde este interés de José Pagés Llergo por la imagen llega a su punto más destacado. Publi-

cada semanalmente desde mayo de 1938, no logró llegar siquiera a sus primeros doce números, pues la agudeza de su sentido del humor para tratar a los políticos, artistas, intelectuales, y todo género de personajes, en la forma que consideraran pertinente los fotógrafos o los editores, quedaba impresa en sus páginas y les acarreó serios problemas. Es el ejemplo más característico de lo que podría ser una caricatura politizada vista desde la lente de la cámara, pero con un claro punto de fuga: el cardenismo. Por ello entre sus páginas aparecieron constantemente el presidente y su equipo de trabajo, en diversas faenas, desde aquellos como el diputado Ezequiel Padilla que decidía "aferrarse al hueso" comiendo un taco, hasta el atrevimiento de publicar las fotografías de Cárdenas, Ávila Camacho, Marte R, Gómez y demás miembros del gabinete en calzoncillos nadando en el río.[32]

Si bien en el equipo de trabajo de *Rotofoto* figuraban fotógrafos de la talla de los reporteros Casasola, Luis Farías, Enrique Delgado y Luis Zendejas, fue Enrique Díaz quien por diversos motivos se convirtió en el hijo favorito y estelar. Uno de los primordiales fue el hecho de que Díaz logró llegar a San Luis Potosí en los primeros momentos de la sublevación del ex general Saturnino Cedillo contra el presidente Lázaro Cárdenas.[33] Realizó una gran variedad de secuencias gráficas que abarcan varios aspectos de la contienda: inicialmente fotografió la participación presidencial y de su comitiva al momento de su traslado al estado potosino; después captó con la cámara a las fuerzas rebeldes en el momento de su rendición, así como las demostraciones de poder y fuerza de los militares por vías terrestre y aérea; asimismo, las reacciones de la población campesina de la zona ante la embestida del Estado y ante los rebeldes vencidos. Todas estas imágenes constituyeron valiosos documentos con una gran calidad estética, que conformaron un valioso fotorreportaje, rematado con la entrevista

[32] Véase *Rotofoto* (mayo 1938).

[33] Sobre el levantamiento del ex general Saturnino Cedillo y sus consecuencias véase Ankerson, 1994; Collado, 1982; Falcón, 1984; Fernández y Marrón de Angelis, 1938; Martínez Assad, 1990, y Meyer, 1976, pp. 111-199.

exclusiva que concediera Saturnino Cedillo a Enrique Díaz en algún lugar de la sierra potosina.[34] Las fotos reflejan aquel momento en que se veía abatido, sin mayor poderío, enfermo y con pocos hombres a su disposición (ilustración 6). Esa exclusiva le valió a Díaz un gran prestigio en el medio editorial, pero le ocasionó una fuerte trifulca con los sectores cardenistas más radicales. El fotorreportaje que hiciera del ex general Saturnino Cedillo en el momento en que se sublevó contra el presidente Lázaro Cárdenas a mediados de 1938, ocasionó el cierre de *Rotofoto* a consecuencia del encuentro frontal y antagónico de los editores con las fuerzas cardenistas a las que pertenecía Vicente Lombardo Toledano, dirigente en esa época de la Confederación de Trabajadores de México.[35]

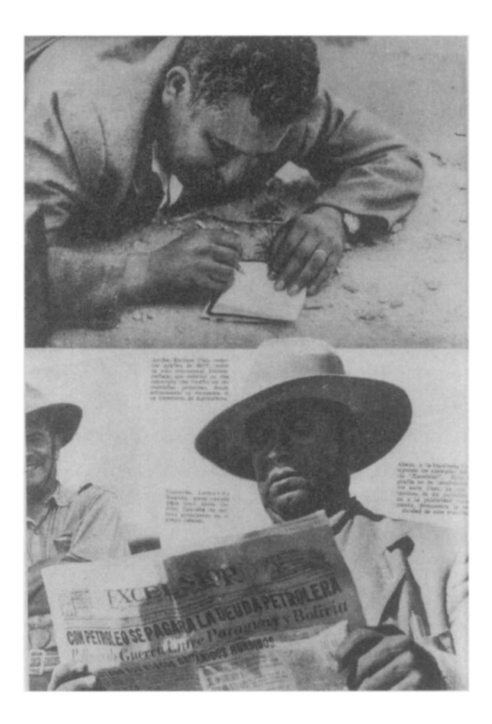


Ilustración 6. "Fotorreportaje a Cedillo." Hemeroteca Nacional.

[34] *Hoy* (jul. 1938), pp. 28-33 y *Rotofoto* (jul. 1938).

[35] Véase *Futuro. Revista Popular* (jun.-ago. 1938). *El Popular* (mayo-

La secuencia gráfica cedillista muestra cómo Díaz concretó su estilo, distinguiéndose de los anteriores fotorreportajes en que ahora se evidencia una fuerte capacidad de síntesis y una mayor audacia ante el interés de reunir un material inédito y novedoso. En resumen, es posible valorar su discurso estético-fotográfico al considerar su necesidad de satisfacer la demanda de formar un registro documental e histórico de un acontecimiento tratando de contextualizar y datar su fotorreportaje con un fuerte sentido estético, lo cual lo llevó a un lugar privilegiado en la publicación.

Asimismo, en el semanario *Hoy* aparecen diferentes acontecimientos de la revolución mexicana ilustrados con fotografías, algunas de ellas fueron realizadas por diversos fotógrafos en la primera década del siglo XX —la mayoría conserva los créditos autorales de origen—, con retratos y escenas sobre la Decena Trágica y Francisco I. Madero, las campañas de Francisco Villa, los actos políticos de Venustiano Carranza, entre muchos otros temas que acompañaban algunos artículos de la revista y que formaban parte del archivo histórico de Enrique Díaz.[36]

En lo que se refiere al aspecto iconográfico, el fundador de *Fotografías de Actualidad* desarrolló durante los años treinta una peculiar forma compositiva y ciertas soluciones formales que hicieron de sus imágenes algo particular y destacado. Sus fotografías son una especie de carteles porque no se detienen en minucias, sino que su atractivo radica en presentar sin rodeos y directamente el material, de tal manera que aun a la distancia el impacto de la gráfica sea percibido por el ojo humano de un solo vistazo. Además, el formato de la revista reproducía y apoyaba ese im-

---

sep. 1938). *Hoy, la revista super gráfica. Semanario político, literario y de noticias* (semanal, 1937-1938) y *Rotofoto* (mayo-jul. 1938).

[36] Mediante un análisis concienzudo del material gráfico de la Revolución que se encuentra en AGN, *ADDG*, fue posible determinar que Díaz Reyna fue reuniendo el material durante su devenir profesional; sin embargo, a diferencia de Agustín Víctor Casasola, él no cambió ni modificó los créditos, respetando en todo momento al autor original del negativo o fotografía. Al publicarlo sólo lo acreditó como Archivo Histórico Enrique Díaz.

pacto, que se intensifica al observar un retrato amplificado dos veces mayor que el natural. Este tipo de trabajos fotográficos sobresalió por su propuesta estética y plástica, y a la vez satisfizo los usos sociales y necesidades editoriales de la época.

Los fotorreportajes de Enrique Díaz destacan por su variedad, por su capacidad gráfica-sintética y por la narración lograda con los elementos formales que constituyen un rico discurso visual secuenciado a partir de las imágenes fijas que solían acompañar a un texto o artículo de opinión. Las fotografías por sí mismas aportan datos que hacen posible recabar cierta información documental, informativa e histórica, pero además sobresalen por los elementos formales, técnicos y temáticos de realización, de ahí que transformaran e impusieran una diferente manera de ver, hacer y percibir las imágenes periodísticas.

Después de un arduo trabajo de análisis es posible asegurar que Díaz Reyna consolidó su estilo de trabajo en los años treinta, y principalmente a partir de 1938, con el reportaje de Saturnino Cedillo, y por ello su nombre adquirió singular fuerza en los medios editorial y político. Era la época del nuevo auge de las revistas ilustradas, de ahí que correspondiera a los fotorreportajes un espacio privilegiado. La importancia estética y documental de la obra de Díaz Reyna se advierte al observar el lugar que le asignaron los editores en las fotoportadas de sus revistas y el espacio prioritario que ocuparon entre sus páginas los fotorreportajes. En sus imágenes se observa la creación de un reportero gráfico con una mirada más entrenada, una habilidad técnica mayor, un nuevo concepto en la realización fotográfica y una actitud más audaz, aunado a su amplia experiencia profesional y su interés por destacar en una profesión poco prestigiada y valorada en la época. Todo ello subrayado y teñido por un rasgo común en una buena parte de su fotoproducción, misma que tanto le ayudó en su trayecto profesional y que otorgó un sello distintivo y personal a sus imágenes: su gran sentido del humor.

El fotoensayo

La labor de Enrique Díaz y sus socios indudablemente contribuyó a establecer una nueva modalidad gráfica; desde los periódicos y revistas para los cuales trabajaron en los años treinta y cuarenta aplicaron e impulsaron una moderna estética informativa, pasando de la nota gráfica al fotorreportaje. Además, al estudiar el desarrollo gráfico y profesional de Díaz se ve el inicio de lo que más tarde otros fotorreporteros continuaron con mayor fuerza mediante el fotoensayo, donde la opinión del fotorreportero tiene un lugar prioritario en la publicación y su papel va más allá de ilustrar los textos elaborados por otros. Es decir, el fotógrafo esgrime su punto de vista gráfico ante algún acontecimiento, que no necesariamente es una nota informativa del día, sino que se convierte en el equivalente de los géneros periodísticos de un artículo de opinión o de fondo. Las imágenes deben seguir cierta secuencia y tratar sobre algún tema que puede ser de actualidad, planteando un discurso explícito, contundente y visualmente comprensible para ser publicado con sólo un pequeño pie de foto o un sintético titular. Fue entonces cuando se le confirió al fotógrafo espacios editorial y profesional de los que anteriormente carecía.

Enrique Díaz propuso diferentes formas de articular las imágenes con ensayos gráficos, inicialmente lo hizo en la revista *Hoy* y luego en *Rotofoto,* que a pesar de su corta vida ofreció mayor espacio y una experiencia más nítida al incipiente fotoensayo, pues dicha revista no presentaba ningún texto articulado para las fotografías. A partir de 1943 aparecieron con más frecuencia fotoensayos en la revista *Mañana,* donde diversos fotógrafos reproducían sus secuencias visuales con un discurso propio, contando con la apertura y apoyo de sus editores, Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo. Este nuevo género fotográfico se profundizó y tuvo mayor auge con los entonces jóvenes reporteros gráficos Nacho López y Héctor García. Posteriormente, Nacho López desarrolló este género con gran habilidad y maestría en otra de las publicaciones fundadas por José Llergo en 1953, la revista *Siempre! Presencia de México.*

El discurso visual fotoperiodístico de Enrique Díaz planteó su auge y desarrollo formal desde los años veinte, y logró consolidar una propuesta estética transitando entre los discursos de la modernidad y la contemporaneidad de los treinta y los cuarenta, mismo que para la década siguiente se oficializó y estatizó en el mercado de trabajo.

SIGLAS Y REFERENCIAS

AGN, *ADDG* Archivo General de la Nación, Fondo *Enrique Díaz, Delgado y García.* México.

AGUILAR OCHOA, Arthuro

1996 *La fotografía durante el imperio de Maximiliano.* México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.

ANKERSON, Dudley

1994 *El caudillo agrarista Saturnino Cedillo y la Revolución mexicana en San Luis Potosí.* México: Gobierno del Estado de San Luis Potosí-Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana-Secretaría de Gobernación.

BÁLAZS, Béla

1978 *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo.* Barcelona: Gustavo Gili.

CANALES, Claudia

1980 *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época.* Guanajuato: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Secretaría de Educación Pública, Gobierno del Estado.

COLLADO HERRERA, Carmen

1982 *La renta del suelo y la nacionalización petrolera en la conformación del Estado posrevolucionario.* Mérida, Venezuela: Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas, Universidad de los Andes.

EINER, Lotte H.

1988 La pantalla demoníaca: las influencias de Max Reinhardt y el expresionismo. Madrid: Cátedra.

FALCÓN, Romana

1984 *Revolución y caciquismo. San Luis Potosí, 1910-1938.* México: El Colegio de México.

FERNÁNDEZ BOYOLI, Manuel y Eustaquio MARRÓN DE ANGELIS

1938 *Lo que no se sabe de la rebelión cedillista.* México: Grafiart.

FREUND, Gisèle

1976 *La fotografía como documento social.* Barcelona: Gustavo Gili, «Punto y Línea».

LARA KLAHR, Flora

1984 "México a través de las fotos, Agustín Víctor Casasola y Cía.", en *Siempre! Presencia de México,* núm. 1639.

LARA KLAHR, Flora *et al.*

1985 *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual.* México: Universidad Autónoma de Chapingo.

LIDA, Clara *et al.*

1994 "1. El perfil de una migración: 1821-1939", en *Una migración privilegiada: comerciantes, empresarios y profesionales españoles en México en los siglos XIX y XX.* Madrid: Alianza Editorial.

MARTÍNEZ ASSAD, Carlos

1990 *Los rebeldes vencidos. Cedillo contra el Estado cardenista.* México: Fondo de Cultura Económica.

MASSÉ ZENDEJAS, Patricia

1993 *La fotografía en la ciudad de México, en la segunda mitad del siglo XIX. (La compañía Cruces y Campa.)* México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.

MEYER, Lorenzo

1976 "El primer tramo del camino" en *Historia General de México,* vol. IV. México: El Colegio de México.

MIQUEL, Ángel

1995 *Por las pantallas. Periodistas mexicanos del cine mudo.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

MONROY NASR, Rebeca

1987 *De la cámara obscura a la instamatic. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía.* México: Escuela Nacio-

nal de Artes Plásticas-Universidad Nacional Autónoma de México.

1997 *Fotografía de prensa en México. Un acercamiento a la obra de Díaz, Delgado y García.* México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.

MONROY NASR, Rebeca *et al.*

1993 "El tripié y la cámara como galardón", en *La ciudadela de fuego. A ochenta años de la Decena Trágica.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Biblioteca de México-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Archivo General de la Nación-Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

MONTELLANO BALLESTEROS, Francisco

1994 *C.B. Waite. Fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo* XX. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, «Camera Lúcida».

REYES, Aurelio de los

1980 "El cine, la fotografía y los magazines ilustrados", en *Historia del Arte Mexicano.* México: Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes-Salvat.

1983 *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños (1896-1920)*, vol. I. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.

1993 *Cine y sociedad en México (1896-1930). Bajo el cielo de México (1920-1924)*, vol. II. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo

1992 *Invitación a la estética.* México: Grijalbo.

SHÖTTLE, Hugo

1982 *Diccionario de la fotografía. Técnica-arte-diseño.* Barcelona: Blume.

TAUSK, Peter

1978 *Historia de la fotografía en el siglo* XX. *Del periodismo gráfico a la fotografía artística.* Barcelona: Gustavo Gili.

ARTE, PUBLICIDAD Y CONSUMO EN LA PRENSA. DEL PORFIRISMO A LA POSREVOLUCIÓN

Julieta Ortiz Gaitán
Universidad Nacional Autónoma de México

Una imagen es una comunicación visual rica y compleja con rasgos propios, que pueden incluir, en el aspecto formal, cualidades estéticas que enfaticen su influjo y efectividad. La imagen publicitaria posee estas características y se ubica en un espacio en donde es susceptible de ser analizada según intereses sociales, históricos, semióticos o estéticos. Surge desde un principio cargada de matices persuasivos y referenciales dirigidos, por canales específicos, a múltiples ámbitos de percepción sea ésta individual o colectiva. Los medios masivos de comunicación han desempeñado un papel fundamental en el desarrollo y difusión de este proceso, como parte del fenómeno más amplio de las sociedades de consumo. Dentro de los medios, la prensa ha constituido un importante canal de divulgación, ya que sus mensajes llegaron tempranamente a influir sobre las conciencias y el imaginario colectivo, mucho antes que la radio y la televisión, y con mayor efectividad si pensamos que la imagen acompaña a buena parte de estos mensajes. La prensa, además, incursiona en diversos aspectos culturales que pueden considerarse propios de la vida cotidiana, en sus matices más comunes y populares, sobre todo en lo que respecta a los anuncios publicitarios y sus expresivas imágenes.

De este modo, en sus páginas nos enteramos de asuntos menos espectaculares que las batallas militares, el acontecer político, los conflictos internacionales o los deslumbran-

tes bailes de sociedad. En la prensa se publican las necesidades de intercambio comercial de la gente común y corriente, pues se anuncian la compra-venta de objetos, servicios, espectáculos, permutas, remates, establecimientos comerciales, productos nacionales e importados, y otros rubros más difíciles de clasificar.

El propósito de este artículo consiste en mostrar la importancia del estudio de la imagen publicitaria en la prensa mexicana de 1894-1939, considerándola parte fundamental de los códigos visuales del siglo XX en su interacción con los lenguajes del arte moderno. Se le enfoca, asimismo, desde una perspectiva sociológica e histórica, como documento gráfico sujeto a múltiples interpretaciones de carácter epistemológico e interpretativo, que pueden aportar nuevas visiones sobre el periodo estudiado. El marco teórico se basa en el supuesto de que las imágenes publicitarias han recogido gran parte de la tradición del arte occidental, incidiendo, a su vez y de manera crucial, en la configuración del arte del siglo XX. La publicidad, como parte de los mecanismos de la sociedad de consumo, ha impulsado la diversidad iconográfica que proliferó en las artes visuales, dentro de los procesos de cambio y ruptura que la modernidad y las vanguardias históricas propiciaron, coadyuvando de este modo a las transformaciones conceptuales de fondo que se han presentado en el terreno de la estética y en el del arte.

No existen estudios sobre la imagen publicitaria en México, pese a que ha sido un poderoso medio de comunicación. Dentro de la escasa bibliografía sobre la publicidad en general, podemos considerar los *Apuntes para una historia de la publicidad en la ciudad de México,* de Salvador Novo, como un trabajo pionero.[1] Víctor Manuel Bernal Sahagún, por su parte, hizo un análisis de la publicidad en nuestro país, en cuanto a sus implicaciones económicas como factor de las sociedades de consumo analizó sus cargas ideológicas y su influjo sobre la producción, la circulación y el consumo.[2] Eulalio Ferrer, pionero de la publicidad en México, ha verti-

[1] Novo, 1968.
[2] Bernal Sahagún, 1982.

do sus experiencias en varios libros, entre los que destacan tres.[3] Respecto a las principales empresas y personajes que han contribuido al desarrollo publicitario en nuestro país, la obra de José A. Villamil Duarte puede servir como recopilación de datos y anecdotario interesante.[4] Pero no hay estudio alguno que aborde el tema de la imagen publicitaria en la prensa mexicana desde una perspectiva historiográfica rigurosa, que enfatice sus valores plásticos y su importancia como documento histórico en el desarrollo de las artes visuales de México en el siglo XX.

El presente artículo forma parte de una investigación mayor y pretende subsanar esta carencia, al tomar a la imagen publicitaria en la prensa mexicana como su objeto de estudio, dentro de un periodo de gran riqueza en acontecimientos históricos y transformaciones sociales que abarca las últimas fases del porfiriato, la Revolución de 1910 y la posrevolución, que puede darse por concluida a fines de la década de los años treinta. El *corpus* iconográfico se recopiló de revistas ilustradas del periodo, ya que estas publicaciones se dirigían a los estratos elevados y a las ascendentes clases medias, grupos que se consideran más representativos de los estratos consumistas de la sociedad. Lo anterior deja fuera a la prensa diaria que presenta otras características no incluidas en las delimitaciones del tema. Las revistas consultadas que, según se considera, tuvieron más relevancia en las tres etapas estudiadas son *El Mundo Ilustrado, Revista Moderna, El Álbum de Damas, El Tiempo Ilustrado, Arte y Letras, México. Revista Ilustrada, Arte Gráfico, Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado.*

La publicidad en la prensa: espejo de todos los días

Ciertamente los anuncios no son exclusivos de la prensa moderna, sino que aparecen desde las primeras gacetas

[3] Ferrer, 1990, 1992 y 1994.

[4] Villamil Duarte, 1971. Fuera del ámbito mexicano, las imágenes publicitarias y su interrelación con los lenguajes de las artes plásticas han sido tratadas por Georges Roque en algunos ensayos. Roque, 1983 y 1989. "Lo cotidiano transformado por el arte y la publicidad", en Roque, 1995.

novohispanas como avisos de diversa índole, mediante textos escuetos. Durante el siglo XIX se publicaron anuncios, algunos con imágenes muy rudimentarias y escasas, pero es en la prensa finisecular, caracterizada por un espíritu de progreso y modernidad, donde encontraremos ya las imágenes publicitarias antecesoras de la publicidad moderna y contemporánea. Además, gracias a su importancia, la prensa funcionó como medio idóneo para la comunicación de mensajes comerciales que reflejan una rica gama de aspectos sociales de la época. En la segunda mitad del siglo XIX, el lector de diarios y revistas podía enterarse de

> [...] la compra o venta de casas, carruajes o mobiliario que se remataba "a la vista, al contado y sin retorno", de los más nuevos y eficaces medicamentos europeos y americanos "para la humanidad doliente", de los médicos "dentistas", prendas importadas que vendían los "cajones de ropa", "las fondas y neverías de moda", los mejores expendios de tabacos y chocolates, los baños "más decentes", los fotógrafos de renombre que hacían retratos de bulto, dando servicio a domicilio para cadáveres y personas. Se enteraba también el lector de los horarios de carruajes y ferrocarriles [...][5]

Y entre estos anuncios destacan los dedicados a la oferta de servicios docentes en una sociedad decimonónica siempre necesitada de ellos, entre otras causas, por los constantes altibajos provocados por las crisis recurrentes y los conflictos bélicos, tanto internos como intervencionistas. Se ofrecían así "[...] clases particulares en la casa del preceptor o a domicilio, para aprender caligrafía, idiomas, fotografía, canto y piano especialmente al sexo femenino [...] y las propiamente dichas escuelas particulares que impartían conocimientos de primaria y secundaria [...]"[6]

Sin embargo, en la prensa decimonónica no hay imágenes publicitarias, propiamente dichas, a excepción de algunas pequeñas manitas recortadas en silueta, que fungían como indicador o señalamiento para llamar la atención

[5] BERMÚDEZ, 1984, pp. 214-253.
[6] BERMÚDEZ, 1984.

sobre un aviso en particular, así como ciertas imágenes aisladas que acompañaban a los avisos de ocasión. En lo que se refiere a los anuncios impresos con imágenes y dentro de un sentido moderno, éstos surgieron con la prensa del porfiriato, portadora en sí misma de la modernidad de la época. Revistas como *El Mundo Ilustrado, El Tiempo Ilustrado, Arte y Letras, Cosmos Magazine, Revista Moderna* y *El Álbum de Damas,* publicaban abundantes imágenes con una buena calidad de impresión, sobre papel de buena clase y con tintas y maquinaria en ocasiones importadas de países europeos. Dichas publicaciones salían a la luz semanal o quincenalmente, en una edición más lujosa que la llamada "prensa de un centavo".

En ellas se cuidaba tanto el contenido como los formatos, así como la intención de introducir innovaciones técnicas que las colocaran, por su calidad y tiraje, a la altura de la prensa de los países más avanzados. Fue preocupación constante de los editores comunicar a sus suscriptores sobre los adelantos técnicos y funcionales del equipo, así como sobre las adquisiciones de maquinaria importada de Europa para introducir mejoras en la producción. Esto es muy evidente en *El Mundo Ilustrado,* donde frecuentemente aparecen avisos acerca de los progresos de la empresa. En febrero de 1895 leemos: "Como una buena nueva participamos a nuestros lectores que hoy se ha pedido, a todo costo, una completa y finísima maquinaria para "El Mundo": vendrán prensas, tipos, cámaras, lentes, todo nuevo y de lo mejor que hay en las fábricas de Europa [...]"[7]

Un año después: "Como en otra vez dijimos, tenemos pedida una nueva maquinaria a París, la cual, montada que sea, nos permitirá ilustrar "El Mundo" muy a menudo con estampas de cuatro, cinco y más colores".[8]

Las campañas promocionales para ganar suscriptores incluían "hermosos y finísimos cromos que representan famosos cuadros de pintura europeos [...] Novelas de las

[7] *El Mundo. Semanario Ilustrado* (17 feb. 1895).
[8] *El Mundo. Semanario Ilustrado* (1º mar. 1896).

más modernas y que causen o hayan causado sensación [...] [así como] escogidas piezas de música".[9]

Estos obsequios sin duda contribuían a formar un gusto muy definido entre los "abonados", gustos y preferencias que, con la influencia de la incipiente publicidad, irían conformando todo un modo de vida basado en hábitos de consumo material y cultural.

Era común en la prensa de la época encontrar, como promoción, fotorreportajes sobre las instalaciones, el personal y la maquinaria de casas editoriales, como fue el caso de *El Mundo* y de *El Imparcial*, ambos dirigidos por Rafael Reyes Spíndola. El 3 de enero de 1904 se dedicó un amplio espacio a la descripción no sólo de los mencionados rotativos, sino también de otros establecimientos comerciales de la época como la Casa Pellandini, los Baños Termales del Peñón, la Gran Joyería La Perla, El Buen Tono, la Gran Sedería El Paje y la Gran Fábrica de Calzado de los Sres. C.B. Zetina y Comp., entre otros. Este tipo de artículos periodísticos promovía no sólo a las casas comerciales en cuestión, sino al régimen porfirista mismo, al que se consideraba artífice de las condiciones necesarias para el florecimiento de la bonanza y el progreso, tan caros por entonces.[10]

Puede suponerse que los "abonados" constituyeron la fuente principal de ingresos para la prensa ya que es significativa la ausencia casi total de promoción, por parte de los editores, respecto a la publicación de anuncios publicitarios. Sólo en el número 2 de *El Mundo. Semanario Ilustrado,* aparece la siguiente referencia: "AVISOS: Cinco centavos lí-

[9] *El Mundo. Semanario Ilustrado* (14 oct. 1894).

[10] "El periodismo moderno. Cómo se hacen los Periódicos Diarios", en *El Mundo Ilustrado* (3 ene. 1904). Algunos de los fotorreportajes que se publican en el mismo número son: "El Hotel Reforma. Regio y moderno establecimiento", "El Café-restaurante de Chapultepec". "El 'rendez-vous' de México", "La Droguería de La profesa", "La Compañía Cervecera de Toluca y México", "La fabricación de tortillas en máquina. Limpieza y baratura", "Banco Alemán Trasatlántico", "París Charmant. Un establecimiento de primer orden", "La granada extinguidora 'Harden'. Un triunfo completo", y "Las grandes industrias mexicanas. 'La Prueba'. Balsa Hermanos, Veracruz".

nea miñona por cada publicación. Para avisos por largo tiempo, precios convencionales".[11]

Sin embargo, el pago de las suscripciones no se hacía con la regularidad deseada y fluctuaba para perjuicio de la empresa, ya que un año después, en 1895, se publicaban las listas de "los que no pagan".[12]

Después del aviso de cinco centavos por línea miñona publicado en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, se vuelve a tener noticia de una promoción de anuncios años después, en *Revista de Revistas*, cuando ya el mensaje se dirige con objetivos específicos a los "hombres de negocios".[13]

La precaria calidad de impresión de estas publicaciones iniciales no pasaba inadvertida para los editores quienes, en un gesto de sinceridad —alejado por demás de toda ortodoxia en la técnica publicitaria— comunicaban a sus lectores: "Sinceramente confesamos a nuestros abonados que somos los primeros en reconocer los defectos que tiene nuestra publicación, y aseguramos que no hemos de perder medio para corregirlos; prueba de ello es que EL MUNDO va apareciendo menos mal en cada número".[14]

Con el transcurso del tiempo encontramos anuncios de talleres litográficos y de reproducción mecánica con los que se promueve de manera implícita a la publicidad, y particularmente, a la imagen publicitaria. Esto es evidente en *El Tiempo Ilustrado*, donde leemos: "Los CLICHÉS hablan. Ilustre su anuncio y será más leído. Ocurra usted a mis talleres de fotograbado ó hábleme por teléfono. Grabamos placas profesionales a precios sin competencia [...] ARMANDO SALCEDO. Dibujante de estos talleres, Alfredo Flores".[15]

Respecto al precio de las publicaciones, hay que mencionar que a diferencia de *El Imparcial*, que se compraba

[11] *El Mundo. Semanario Ilustrado* (11 nov. 1894).

[12] *El Mundo. Semanario Ilustrado* (5 mayo 1895).

[13] "Todo hombre de negocios busca bases sólidas de expresión, columnas en qué afirmar su edificio económico. Las de *Revista de Revistas* son verdaderas columnas del éxito. Anúnciese en este Semanario Nacional y verá prosperar sus negocios [...]", en *Revista de Revistas* (26 ago. 1928).

[14] *El Mundo. Semanario Ilustrado* (18 nov. 1894).

[15] *El Tiempo Ilustrado* (23 jun. 1912).

por un centavo, *El Mundo Ilustrado* costaba 20, *Arte y Letras* 50 y *Revista de Revistas* se compraba por 20 centavos en 1930.

El Tiempo Ilustrado, cuyo director propietario fue Victoriano Agüeros, se editó en la ciudad de México desde julio de 1891 hasta junio de 1912. Los primeros anuncios se caracterizaban por la estructura tipográfica, propia de la publicidad finisecular. Prevalecían los productos dedicados a la belleza y a la salud, como "Las Píldoras Nacionales"; los productos nacionales que más se anunciaban eran las fábricas de cigarros, cervezas y, en menor grado ropa. La mayor parte de los muebles, artículos electrodomésticos, maquinaria, artefactos y artículos suntuarios provenía del exterior. Generalmente, se anunciaban por medio de grabados y litografías, algunos de gran calidad y dibujo refinado.

Los grandes almacenes —*grand magasins*— establecidos en México a fines del siglo XIX desplegaron una abundante publicidad en la prensa. Las mercancías que en ellos se vendían representaban valores de una cultura burguesa que empezaba a consolidarse. Los bienes culturales promovidos en la prensa introducían un modo de vida que tenía sus modelos allende el Atlántico, particularmente en Francia. Dentro de la variedad de productos importados se apreciaban las tecnologías alemana y suiza; la ropa y los textiles ingleses; las innovaciones en los aparatos electrodomésticos estadounidenses y las porcelanas de oriente. Pero era Francia la que aportaba todo un desiderátum fascinante para la sociedad porfirista, ya que tenía no sólo el aura de la gran tradición cultural, sino el *savoir faire* que se requería para el correcto desempeño social y educativo que conduciría, en su conjunto, a un proceso civilizatorio tan necesario en la época.

No obstante, la modernidad representada por estas mercancías —y todo el sistema de vida que promovían— convivía a veces con aspectos tradicionales de una sociedad como la nuestra. En diciembre de 1891 —año en que se inauguró el gran edificio de El Palacio de Hierro— leemos en *El Tiempo* este curioso anuncio: "El que suscribe avisa al público que el día veinte del presente recibirá CATORCE MULAS DEL PAÍS, buena alzada, sanas, nuevas y bien empleadas, las

que se realizarán a precios módicos [...] Dirigirse calle San Felipe Neri 12 [...]"[16]

Asimismo, se aprecia cómo la incipiente industria nacional se abría paso en un contexto social que se vislumbraba próspero y floreciente. En ello la burguesía ascendente desempeñaría un papel de agente civilizador, derramando desde la cúspide de la pirámide social los beneficios y la riqueza que permearían hasta las bases. El desarrollo histórico posterior dejó en claro que la constitución de una pirámide desequilibrada, con una base demasiado ancha y poca altura, impidieron la realización de estos proyectos sociales. No obstante, por entonces se anunciaban artículos que dejaban ver el ingenio y la inventiva de las pequeñas industrias mexicanas:

El problema de LA LAVANDERA resuelto por la máquina de lavar "1900" [...] Zacatecas, Zac. La imagen que ilustra el anuncio muestra un artefacto muy interesante.[17] Igualmente ingenioso era "El Económico, molino patentado por el Supremo Gobierno Mexicano. Sólo diez pesos cuesta. Muele nixtamal, carne, cacao, azúcar, canela, chile, café y toda clase de cereales".[18]

Por otro lado, van surgiendo las grandes firmas comerciales de productos extranjeros que serán las transnacionales de varias décadas después: "Farine lactée NESTLE" para los niñitos...[19]

El Mundo. Semanario Ilustrado, que a partir de 1900 se llamará *El Mundo Ilustrado,* lanza su número prospecto el 14 de octubre de 1894, en el cual hay anuncios tipográficos, con ausencia de imagen; la única que aparece es una mano

[16] *El Tiempo. Edición Ilustrada* (15 dic. 1891). Sin embargo, la tracción animal pronto sería sustituida por el automóvil que revolucionaría la dinámica urbana. Algunos modelos que se anunciaban eran "carruajes austríacos...: Landaus, Landaulets, Coupés, Trois quarts, Vis-à-vis y Victorias. Nuevos modelos. Guarniciones de tronco y de varas, austríacas e inglesas. San Felipe Neri No. 16½ [...]", *El Tiempo. Edición Ilustrada* (1º mayo 1892).

[17] *El Tiempo Ilustrado* (21 jul. 1907).

[18] *El Mundo Ilustrado* (17 feb. 1901).

[19] *El Tiempo. Edición Ilustrada* (1º mayo 1892).

que apunta hacia los letreros principales del anuncio. Los primeros anuncios que se publicaron fueron de La Lotería, que entonces se llamaba Gran Lotería de la Beneficencia Pública. Para todo lo relacionado con la publicación había que dirigirse a Julio Poulat, con oficinas en las ciudades de Puebla y México.

Desde los primeros números se publicaron fotografías en las portadas, con los principales personajes de la vida mexicana. Fotógrafos profesionales como Valleto y Cía. nos ofrecen una semblanza del general Porfirio Díaz y su familia, así como Octaviano de la Mora y Schlattmann, quienes publican una amplia galería de retratos de las "bellezas mexicanas". También en la publicidad se emplean los fotograbados. En 1909 encontramos anuncios que combinan la fotografía con el dibujo, conjugados en interesantes composiciones, aunque ya desde 1895 era común encontrar dos espacios perfectamente diferenciados para el texto y la fotografía.

Sin embargo, era más común que los anuncios de esta época acompañaran el texto con un grabado ilustrativo del objeto de consumo que se ofrecía. La Lotería de la Beneficencia Pública lo hacía con un exquisito grabado del kiosco morisco que fue el pabellón de México en la exposición de Nueva Orleáns; posteriormente dicho kiosco se ubicó en la Alameda Central (donde funcionaba la Lotería), y por último en la Alameda de Santa María La Ribera, donde se encuentra actualmente. El grabado lo firma Jugerguens Bros. Co. Otros bienes anunciados de esta manera fueron instrumentos musicales (órganos y pianos), cajas de seguridad y muebles. Los grabados procedían de Europa o de Estados Unidos.

Desde 1895 se anuncian fábricas de fósforos y cerillos, así como de cigarros, como La Libertad y Anexas o La Unión Obrera, fundada y sostenida "con los ahorros de los obreros del ramo". El Buen Tono será, sin duda, una de las industrias más importantes en cuanto al desarrollo de una publicidad propia y original, desplegada durante las primeras décadas del siglo XX por medio de la prensa, almanaques y calendarios, estampas, juegos y las mismas cajeti-

llas que ostentaban finas litografías salidas de los talleres que, para tal fin, poseía la empresa.

En cuanto a la publicidad de El Buen Tono en la prensa, ésta consistía en la publicación de litografías, algunas de ellas en color y de muy fina impresión, y además solía presentar dibujos elaborados y de buena calidad estética. Sobresalen los cromos, a toda página, de mujeres bellamente ataviadas con sombreros y trajes de la época, que sostenienen con delicadeza un cigarrillo entre los dedos. Los rostros de estas mujeres, así como su actitud coqueta y su indumentaria de fin de siglo, nos llevan a evocar las imágenes de la *bélle époque* parisina, ya que, con sus actitudes desenfadadas y pícaras, bien podrían ser unas *chérettes* para consumo local.

Al lado de este repertorio femenino están también las historietas publicadas en la prensa por El Buen Tono, elaboradas por el litógrafo Juan B. Urrutia, y llamadas a ser las primeras historietas tipo *comic* que se conocieron en México.[20] Los anuncios de El Buen Tono destacaron tempranamente por su originalidad y buen diseño, así como por la asiduidad con que aparecían en la prensa periódica, lo cual se explica si recordamos que la empresa poseía talleres litográficos montados con todas las de la ley, para producir sus etiquetas, cajetillas, almanaques, estampas y, por supuesto, la publicidad para revistas y diarios.

Volviendo a *El Mundo Ilustrado,* es interesante anotar que ya para 1900 aparecen con claridad rasgos *art nouveau* en las viñetas, recuadros e ilustraciones. Predominan los anuncios de medicamentos y hay una abundancia tal que parece confirmar plenamente la existencia del llamado mal del siglo, el hastío, el *spleen,* el desencanto que se traduce en enfermedad del alma. Y, contra lo que pudiera pensarse, este abrumador predominio de medicamentos y remedios de todo tipo disminuyó a medida que avanzó el siglo, incluyendo los años aciagos de la Revolución.

Para la década de los años 1910-1920, el contexto donde se desarrolla la imagen publicitaria en la prensa mexi-

[20] Camacho Morfín, 1996.

cana ha cambiado sustancialmente. Los diarios y revistas más representativos de la prensa porfirista han dejado de aparecer, y en su lugar han surgido numerosas publicaciones de tinte político, algunas de vida efímera, pero la mayoría con los intereses y preocupaciones que la Revolución había sacado a la luz. Por otro lado, también se evidencia el incremento de la actividad bélica y de la inseguridad pública, con la proliferación de anuncios de uniformes militares y armas de fuego para la ciudadanía en general. Asimismo, surgen en 1917 algunos rotativos de la prensa contemporánea, como *Excelsior* y *El Universal.*

En los reacomodos de la estratificación social, la nueva burguesía de los tiempos posrevolucionarios continuará como destinataria de las imágenes publicitarias que incitan al consumo y a la homogeneización, y poco a poco la influencia europea, principalmente francesa, irá cediendo lugar a la penetración cultural estadounidense, que obedece a la presencia del cine de Hollywood y al arribo al poder de los grupos norteños.

Hay, entonces, un corte importante entre estas dos etapas, que se manifiesta en la misma imagen publicitaria, la cual, aun dentro de la inercia de la continuidad, cambia en sus rasgos característicos, ahora inscrita en un nuevo concepto de modernidad. El cambio consiste en el empleo de imágenes con manejo de líneas geométricas, tintas planas, mensajes más directos e imperativos; en una palabra, una idea "moderna" de la vida, más acorde con el siglo XX.

Este cambio es promovido principalmente por la aparición de agencias y casas publicitarias, de las cuales la más destacada es la casa Maxim's fundada en 1909 por el dibujante español Máximo Ramos.[21] Uno de los principales y

[21] Las firmas comerciales aparecen esporádicamente en la prensa decimonónica, como fue el caso de TIP Artística de México, encargada del aspecto comercial en las publicaciones de Francisco Montes de Oca, *Gil Blas, El Popular, El Gil Blas Cómico* y *La Risa del Popular.* Véase: SOBRINO F., 1996. También se tiene noticia de B&G Goetschel, con oficinas en 16 de septiembre 26, la agencia publicitaria de *El Mundo Ilustrado.* Sin embargo, en la época posrevolucionaria se da un aumento de agencias encargadas de la publicidad en las revistas ilustradas.

más fructíferos dibujantes de esta agencia fue Manuel Agustín López, "El Caballero López", "invariablemente vestido de negro. La corbata de mariposa. La melena lírica. El chambergo romántico [...]"[22] A él se debe la geometrización de la imagen característica de la casa Maxim's. Según el "Cav. López", colaboraron con ellos, artistas como Alberto Garduño, Antonio Gedovius, Carlos Neve y Saturnino Herrán. Otras agencias publicitarias fueron Excelsior Publicidad, LBA, Mike Studio, Alpha y DTP.

Revista de Revistas constituye un buen ejemplo del concepto de revista surgido con el cambio revolucionario. Se inició justo en 1910 con el subtítulo de "El Semanario más completo, variado e interesante de la República", su director era el licenciado Luis Manuel Rojas. Ya para 1915 el director era José Gómez Ugarte y el formato de la revista se había reducido. Puede decirse que bajó la calidad del papel y de la impresión, cuando se decidió producir una revista más barata. Sin embargo, el contenido refleja la riqueza en temas y asuntos del periodismo de la época, con un carácter eminentemente informativo que no incluía temas polémicos de política nacional ni se consideraba tribuna abierta para la confrontación y el debate.

Hay una gran variedad de anuncios, aunque, en los inicios, como es lógico, no es mucha la calidad en el diseño y en la ejecución, hasta que van surgiendo nombres de artistas y dibujantes de gran oficio que intercalan en sus páginas anuncios de notable belleza y calidad. Esto se debe, asimismo, al surgimiento y consolidación de agencias publicitarias cuyos trabajos corresponden a una especialización en el oficio, la cual permite hablar ya de un floreciente diseño gráfico enmarcado en el arte comercial.

En el intento político de establecer un clima de paz propio de los gobiernos de la década de los años veinte, los anuncios publicitarios reflejan la nueva etapa, supuestamente floreciente, de los tiempos posrevolucionarios. Los

[22] Carlos Santacruz, "El Cav. López, el más pintoresco de los publicistas mexicanos", en *El Universal Ilustrado* (3 mar. 1927). Los anuncios de Maxim's se publican en mayor número entre 1915-1927.

reclamos nacionalistas de las manifestaciones culturales de la época se ven reflejados tanto en algunos anuncios como en el discurso publicitario.

Nos falta un anuncio netamente mexicano, que corresponda a los gustos y aficiones nacionales, que revele nuestro ingenio y que exponga nuestros tipos rurales y urbanos en sus ilustraciones.[23]

En cuanto a la iconografía nacionalista, encontramos charros al lado de *flappers*, águilas geometrizadas, flora y fauna al estilo Adolfo Best Maugard y su método de dibujo, vigente por entonces en la Secretaría de Educación Pública, así como indígenas estilizados y lánguidos con reminiscencias de Saturnino Herrán.

Por otro lado, a medida que avanzan las décadas de los años veinte y treinta van proliferando los productos en la oferta consumista. Desaparecen las referencias a toda la parafernalia militar y la expansión urbana se hace presente con la apertura de fraccionamientos que ofrecen todas las ventajas y el *comfort* de la vida suburbana, con aparatos y utensilios adecuados para ello. Se anuncian *Chapultepec Heights*, la Verónica Anzures y la colonia Industrial, entre otras. En esta época se perfila el marco de industrialización y desarrollismo que prevalecerá a partir de 1940 y la creciente influencia de la cultura estadounidense es patente en todo un estilo de vida que vendrá a sustituir los patrones europeizados prevalecientes hasta entonces.

IMÁGENES Y SUEÑOS EN LAS PÁGINAS DE LOS DIARIOS

La imagen publicitaria en la prensa mexicana surge, como hemos visto, desde el siglo XIX de manera rudimentaria y esporádica; sin embargo, es a partir de la última década del siglo, con los semanarios ilustrados del porfiriato, cuando los anuncios con imágenes se desarrollan aceleradamente. Surge enmarcada en un prurito de modernidad, es decir,

[23] "Publicidad eficiente. El ingenio en el anuncio", en *Revista de Revistas* (30 oct. 1927).

con evidente búsqueda formal y de contenido para encontrar un lenguaje publicitario propiamente dicho, acorde con la idea de progreso que se tenía en la época.

Desde un principio se pueden detectar elementos diferenciados de la composición pictórica tradicional, tanto en el aspecto formal como en el concepto mismo, que permiten hablar de un "arte comercial" independiente de los parámetros del arte académico o "gran arte". Sin embargo, es más común que las imágenes publicitarias se inicien y desarrollen tomando como referencia la tradición pictórica de la época, aunque orientadas a una función específica, cuyo pragmatismo no siempre estará reñido con la calidad estética.

Los primeros anuncios pueden agruparse, entonces, en dos modalidades: una, que he llamado "pictoricismo", que no se deslinda de los estilos pictóricos tradicionales; y la otra en la que es evidente la intención de presentar la composición de una manera atractiva, novedosa y audaz, de modo que puede considerarse ya como el inicio del diseño gráfico. Ejemplo de esta última son los anuncios que he denominado "tipográficos", en los que el formato y la tipografía desempeñan un papel fundamental (ilustración 1).



Ilustración 1. "Anuncio tipográfico." Hemeroteca Nacional.

Generalmente son composiciones con poco texto y ausencia de imagen, y los valores plásticos y visuales se configuran a partir de la disposición de elementos tales como viñetas, recuadros, cenefas y tipos de letras. Los anuncios tipográficos pueden considerarse representativos de este primer periodo, si tomamos en cuenta que su formato y composición prevalecen aún en aquellos en que aparecen imágenes de diversa índole. Lo más característico de ellos es, en todo caso, la elaborada tipografía, ricamente ornamentada, que constituye por sí misma todo un concepto visual que, en ocasiones, se alterna con imágenes. Cabe decir que estos anuncios conviven con el pictoricismo, pasando por las diversas influencias formales y estilísticas del periodo.

Por otro lado, el pictoricismo configura los anuncios de acuerdo con una composición pictórica, es decir, son realizados con los criterios convencionales de la pintura al óleo, a la acuarela, pasteles, gouaches o dibujos al carbón, y resulta evidente que los letreros o el texto del mensaje publicitario fueron añadidos posteriormente. En esta primera etapa participan los jóvenes artistas que, con el tiempo, llegarán a desarrollar una obra relevante en el terreno de las artes plásticas. Como es fácil suponer, la ausencia de límites entre ambos oficios así como la falta de dibujantes especializados, motivó que se llamara a los artistas académicos a colaborar en el campo de la publicidad. De este modo se elaboraron anuncios de gran calidad firmados por Julio Ruelas, Roberto Montenegro, Alberto Garduño, Germán Gedovius, Carlos Alcalde, Alfredo Flores, Carlos Neve y Rafael de Zayas. Los primeros datan de 1900, corresponden a Julio Ruelas, y fueron publicados en la *Revista Moderna.*

La concepción plástica de esta etapa pictoricista está circunscrita, en el aspecto formal, a los esquemas de los estilos finiseculares predominantes, como pueden ser el academicismo, los *affiches*, el *art nouveau* y el simbolismo, así como influencias aisladas de movimientos vanguardistas como el futurismo. Para los esquemas conceptuales de representación se recurría a las variadas modalidades académicas, como alegorías, retratos y composiciones narrativas, con ciertos elementos literarios o del simbolismo.

Los anuncios firmados por Julio Ruelas y Roberto Montenegro constituyen el concepto pictoricista por antonomasia. Convergen en ellos no sólo un elaborado esquema iconográfico y formal, sino también altos niveles estéticos que les confieren calidad de obras de arte. En los anuncios de la Casa Pellandini, La Esmeralda y la Cía. Industrial Jabonera de la Laguna, S.A., firmados por Ruelas en 1900 y publicados en la *Revista Moderna*, se presenta toda una composición pictórica narrativa, con personajes disímbolos, que por sus referencias simbolistas y literarias complica su lectura y su mensaje publicitario. Los textos no se integran a las imágenes sino que más bien forman una unidad separada.

Lo mismo puede decirse de los anuncios firmados por Roberto Montenegro para la Cristalería Viuda de E. Hillebrand y Droguería Labadie, Sucs. y Cía., ambos de 1903 y publicados en la *Revista Moderna* (ilustración 2). En estas composiciones apreciamos ya la extraordinaria fluidez del dibujo de Montenegro, con el refinamiento y expresividad propios de la línea, característicos de sus trabajos posteriores. En ambos anuncios es patente la profunda compenetración de Montenegro con los estilos finiseculares, en este caso el *art nouveau* y las influencias de la estampa japonesa y del posimpresionismo.

En cuanto a las *affiches*, es notable el trabajo de Alfredo Flores y de Alberto Garduño. Flores firma dos anuncios de 1905, publicados en *El Mundo Ilustrado*: Las Cervezas de Toluca, y Compañía Cigarrera Mexicana, S.A. El formato de ambos remite a los carteles finiseculares de Alphonse Mucha, interpretados con sensibilidad y oficio. Las figuras femeninas, como las de Montenegro, son esbeltas y de líneas sinuosas, enmarcadas por elementos gráficos de rica ornamentación. Un aspecto novedoso que aparece por primera vez es el color. En este caso se separa más aún la imagen del texto y resultan dos unidades aisladas entre sí.

En el anuncio de Alberto Garduño, Agua Mineral Cruz Roja, publicado en *El Mundo Ilustrado* de 1906, las siluetas de los personajes, un hombre y una mujer de perfil, se recortan sobre zonas de color planas y por un contorno



Ilustración 2. "Anuncio de Roberto Montenegro." Hemeroteca Nacional.

fuerte y definido que conduce, de nueva cuenta, al cartel y a los esquemas posimpresionistas.

Finalmente, para cerrar este breve recuento de los estilos pictóricos en la publicidad, destaca el trabajo de Rafael de Zayas, *El Diario Ilustrado,* publicado en *El Álbum de Damas* de 1907. De Zayas hace alarde del manejo lineal en este dibujo de una mujer sentada que lee el diario promovido. Son notables el esquematismo y la reducción logrados por el artista en este trabajo, resultado de una intención ya más "publicitaria", orientada a encontrar expresiones gráficas de más fuerza visual e impacto. Por ello es importante advertir que las modalidades reseñadas no constituyen unidades aisladas bien diferenciadas, sino que por el contrario, se intercomunican en una relación enriquecedora a lo largo del periodo entre 1894-1939.

A partir de los años revolucionarios, el concepto pictórico entra paulatinamente en el campo del diseño y el dibujo comercial. Ya se mencionó a la casa Maxim's como uno de los principales generadores de este cambio. Sus dibujantes divulgan atractivos diseños relacionados con la línea geométrica del *art nouveau* vienés y del *jügendstil,* que anticipan rasgos propios del *art déco* que surgirá a mediados de los años veinte. No obstante hay que tomar con reserva las relaciones con el *art déco.* En los anuncios de Maxim's encontramos toda una propuesta visual nueva, enfatizada por un geometrismo que constituye su rasgo más relevante. Sin embargo, las figuras no se geometrizan del todo, sino que conservan ciertos rasgos naturalistas que les confieren vitalidad y fuerza visual. Son el fondo y la composición misma los que obedecen a patrones geométricos (ilustración 3).

Este concepto se deriva, principalmente, del más prolífico dibujante de Maxim's: el Cav. López, quien por haber tenido una formación de ingeniero, aprendió dibujo constructivo e industrial y muestra, dentro de la indiscutible originalidad de sus trabajos, ciertos puntos de contacto con lo que hacían por entonces algunas casas editoras de Alemania y Hungría.[24]

[24] Carlos Santacruz, "El Cav. López, el más pintoresco de los publicistas mexicanos", en *El Universal Ilustrado* (3 mar. 1927), p. 21.



Ilustración 3. "Anuncio de Maxim's." Hemeroteca Nacional.

Encontramos que el *art déco* se manifiesta más en ilustraciones y portadas que en los anuncios publicitarios, pese a que varias casas de dibujo comercial se anuncian y proponen dicho estilo como propio "de esta época" y como sinónimo de modernidad.[25] Los anuncios no logran modernizarse al ritmo de los demás elementos de la revista, quizá por el inveterado conservadurismo de la burguesía mexicana, dueña de los medios de producción y encargada de la publicidad de la época. En la tipografía se aprecia una geometrización más próxima al *art déco* que en las imágenes mismas; en todo caso, se trata de un *art déco* muy peculiar y *sui generis*.

Por lo demás, el geometrismo no se circunscribirá a estas manifestaciones; desarrollará diversos matices a lo largo de las décadas de los años veinte y treinta, dentro de aquellos

[25] "Exija que sus dibujos sean de esta época. Cadena M., Acevedo S., Valtierra, Facha, Lara, Spivis. Dibujantes", en *Revista de Revistas* (7 mayo 1933). Véase también: "¿Qué edad tienen sus anuncios?", en *Revista de Revistas* (28 mayo 1933).

estilos derivados del cubismo y el poscubismo, como pueden ser el órfico y la acentuación de los valores volumétricos. Ya para la década de los treinta encontramos formas muy pulidas a la manera de la corriente purista, por medio de claroscuros y esfumatos. Es interesante advertir cierta influencia del cine estadounidense en estos anuncios. Algunos elementos, así como la singularidad de los personajes, sobre todo femeninos, nos hacen pensar en la presencia de rostros de belleza perfecta y enigmática, a la manera de las heroínas del cine de Hollywood. Hay otros elementos que subrayan la idea del cine, como puede ser el beso que dos personajes protagonizan en el plano del fondo, o el reflector que ilumina la cara de una mujer (ilustración 4). Los exotismos constituyen otro aspecto que, sin duda, estimuló el cine de Hollywood. Los grandes temas orientales del romanticismo son retomados por diversas casas comerciales, para transmutarlos en estereotipos y clisés de una ingenuidad sorprendente.



Ilustración 4. "Impacto de Hollywood en el anuncio comercial." Hemeroteca Nacional.

La lista de autores de esta segunda etapa se enriquece con nombres como Ernesto García Cabral, Andrés Audiffred, Jorge S. Duhart, Fernando Bolaños Cacho, Juan Arthenack, Clemente Islas Allende, Rafael Medina de la Vega, Santiago R. de la Vega, Alfonso Garduño, Antonio Gedovius, Gómez Linares y el mencionado Manuel A. López, el Cav. López. Algunos autores, como Carlos Neve, continúan produciendo obras en estos años. También proliferan las abreviaturas y los anagramas para firmar los dibujos comerciales.

Es importante mencionar que los medios de reproducción fotomecánica le imprimen tempranamente un carácter moderno a esta producción iconográfica. En esta etapa se anuncian con profusión, talleres de fotograbados, tipografía y grabado, encuadernación y fotolitografía. Algunas empresas contaban con sus propios talleres, como fue el caso ya mencionado de El Buen Tono y el de la corporación alimentaria Clemente Jacques y Compañía.

Paralelamente a esta modalidad geometrizante, se va perfilando dentro de los esquemas de representación una tendencia que se aleja del rigor de la línea recta y se acerca más al lenguaje del *comic* y de lo que será el dibujo publicitario convencional. Los dibujos se convierten paulatinamente en patrones o clisés que se repetirán tanto en las figuras como en las composiciones y que proliferan como soluciones *ad hoc* para este tipo de expresiones populares (ilustración 5). En realidad se trata de una nueva fase del pictoricismo, enmarcado ahora en una concepción un tanto *naïve* y mimética que representará al mundo social circundante con todas sus terribles banalidades e inmediateces, donde los personajes intentan ser cotidianos y los verdaderos protagonistas son las necesidades siempre insatisfechas y el creciente número de productos para satisfacerlas. Estas imágenes, superficiales y epidérmicas, prefiguran toda la carga consumista, trivial y desechable de las sociedades modernas de consumo, consolidándose en las décadas siguientes para convertirse en iconos del arte pop de los años sesenta y en presencias permanentes de la cultura visual del siglo XX. En fin, que la publicidad en la prensa es un tema de una riqueza hasta hoy inexplorada por la historiografía mexicana.

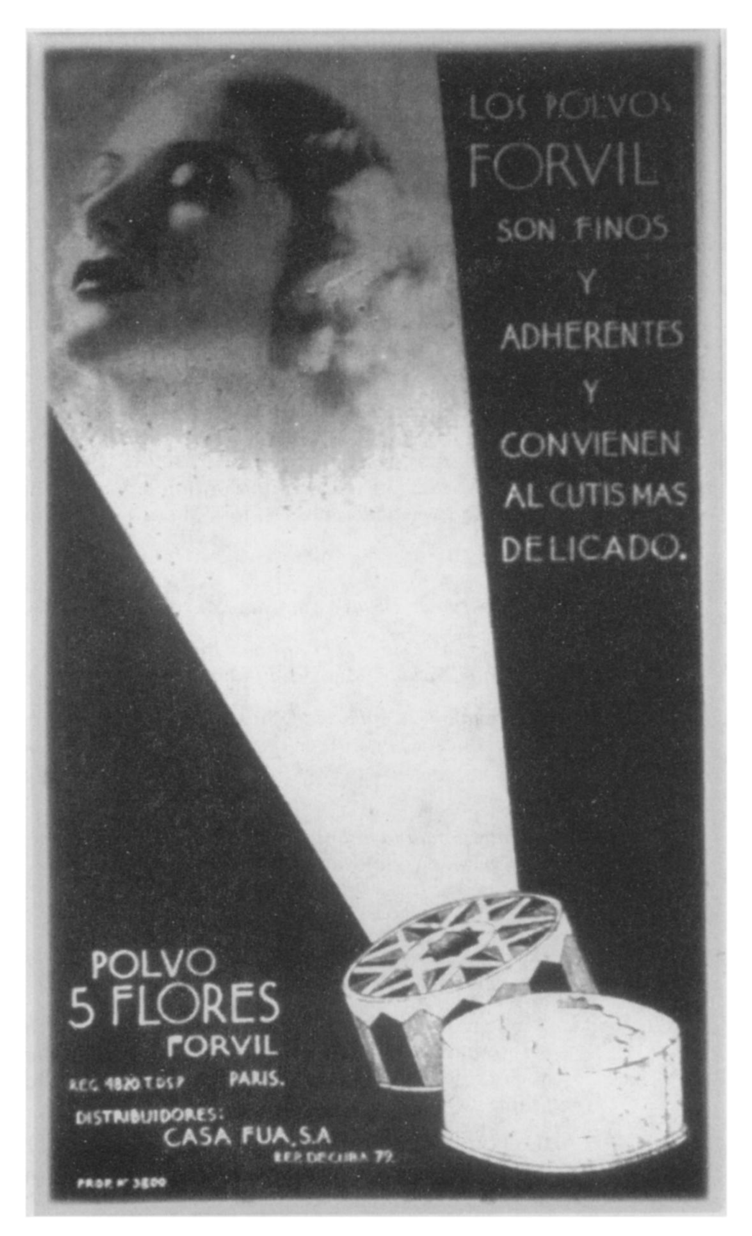


Ilustración 5. "Nueva fase del pictoricismo." Hemeroteca Nacional.

REFERENCIAS

BERMÚDEZ, María Teresa

1984 "La docencia en oferta: anuncios periodísticos y escuelas particulares 1857-1867", en *Historia Mexicana*, XXXIII:3 (131) (ene.-mar.), pp. 214-253.

BERNAL SAHAGÚN, Víctor Manuel

1982 *Anatomía de la publicidad en México. Monopolios, enajenación y desperdicio.* México: Nuestro Tiempo, «Temas de Actualidad».

CAMACHO MORFÍN, Thelma Ana María

1996 "Juan B. Urrutia. Sus imágenes de México a través de las historietas de El Buen Tono (1909-1912)". Tesis de maestría en historia contemporánea. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

FERRER, Eulalio

1990 *La publicidad. Textos y conceptos.* México: Trillas.

1992 *De la lucha de clases a la lucha de frases. De la propaganda a la publicidad.* Madrid: *El País*/Aguilar.

1994 *El lenguaje de la publicidad.* México: Fondo de Cultura Económica, «Tezontle».

NOVO, Salvador

1968 *Apuntes para una historia de la publicidad en la ciudad de México.* México: Novaro.

ROQUE, Georges

1983 *Ceci n'est pas un Magritte. Essai sur Magritte et la Publicité.* París: Flammarion.

1989 "L'image publicitaire au temps de Freud", en *Publicité-Psychanalyse,* Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, Université Paul Valéry, Montpellier, France.

1995 "Lo cotidiano transformado por el arte y la publicidad", en *XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. El arte y la vida cotidiana.* México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.

SOBRINO F., María de los Ángeles

1996 "José Guadalupe Posada y Francisco Montes de Oca: la ilustración al servicio del periodismo independiente, popular y comercial", en *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias.* México: Museo Nacional de Arte.

VILLAMIL DUARTE, José A.

1971 *Publicidad mexicana; su historia, sus instituciones, sus hombres.* México: Demoscopia.

UNA ESCUELA EN CELULOIDE. EL CINE DE EMILIO "INDIO" FERNÁNDEZ O LA OBSESIÓN POR LA EDUCACIÓN

Julia TUÑÓN PABLOS
Instituto Nacional de Antropología e Historia

EMILIO "INDIO" FERNÁNDEZ ES EL DIRECTOR cinematográfico que mejor expresa las ideas del nacionalismo, de la mexicanidad. Es conocida su célebre frase: "¡El cine mexicano soy yo!". Su intención explícita es aprovechar la pantalla para proponer un proyecto de país. El tema de la educación es uno de los arietes en esta lucha que el cineasta emprende.

Entre 1941-1978 filmó 41 películas, pero no en forma continua. Durante los años cuarenta su cine aprovechó el auge de la industria fílmica nacional y obtuvo el reconocimiento de la crítica europea[1], lo que incidió en su prestigio. Películas como *María Candelaria*, *La perla*, *Flor silvestre*, *Pueblerina*, *Maclovia* y *Río Escondido* se conocieron en todo el mundo, especialmente en Europa. Se trata de la "escuela mexicana de cine", aunque cueste referirse a ella como una escuela, pues se reduce al "Indio" y su equipo: Gabriel Figueroa en la fotografía, Mauricio Magdaleno en los guiones, Gloria Schoemann en la edición y algunos actores selectos: Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendáriz, principalmente. Su cine se desarrolló con mayor brillo y calidad gracias a cada uno de ellos.

Hablamos del cine que lo prestigió, el de los años cuarenta, cuando el "Indio" construyó, desde su muy personal mirada, un estereotipo de México acorde con algunas ideas todavía vigentes en ciertos grupos de intelectuales. Sus cintas son coherentes con ellas mismas, como si se tratara de

una sola película: comparten temas, rasgos estilísticos, tesis e incluso en ellas se repiten diálogos completos. El "Indio" construye un modelo fílmico que expresa sus obsesiones y lo aplica con insistencia. Repite sin cesar las imágenes que le dieron fama, pero éstas van perdiendo cada vez más la fuerza de los primeros años, resultan más tiesas y borradas. Cuando el país cambia, cuando la necesidad de nuevas propuestas fílmicas se hace perentoria y obliga a todos a un flexibilizarse, Emilio Fernández no es capaz de hacerlo. Empieza a ser marginado y cada vez trabaja menos, aun cuando llega a ceder ante las demandas de los nuevos tiempos que vulneran su estilo personal, como las escenas sexuales, los desnudos y las palabras gruesas. El tema de la educación es, en cambio, uno de los que mantiene en forma constante.

En este trabajo se aborda el concepto de educación que expresa el "Indio" en su mejor momento, así como la evolución que sufre a lo largo de su extensa y accidentada carrera. Precisar las ideas de quienes han construido símbolos culturales, como lo son sus filmes, puede aportar elementos para la discusión.

El autor

Emilio Fernández se puede considerar uno de los pocos autores del cine mexicano,[1] lo que fue excepcional durante los años cuarenta y cincuenta. En su caso, la manera de filmar expresa sus obsesiones, de las que hace alarde también en su persona y su conducta. Emilio Fernández se parece a un personaje de sus cintas.

Su estilo fílmico tiene varias señas de identidad que lo distinguen: el tema, las tesis y la plástica.[2] Su género fundamental es el drama de amor, en el que sus héroes nun-

[1] Cine de autor es aquel que expresa un estilo, ciertos temas y las ideas de un director en forma sistemática y que es reconocible como de su autoría.

[2] Tuñón, 1992.

ca logran triunfar porque se enfrentan a problemas de orden social. El "Indio" prefiere ubicar sus historias en el medio rural.

Sus dramas de amor desgraciado cobijan una serie de reflexiones sobre el nacionalismo, el indigenismo, el agrarismo, el laicismo, el sentido del arte y la educación.

Para Emilio Fernández una película tiene tanta importancia como su tesis,[3] pero poner en imágenes sus argumentaciones impone utilizar símbolos, que en el cine son a menudo estereotipos.[4] Con frecuencia la argumentación se reduce a frases muy simples, que responden a dos factores: *1*) el lenguaje del cine que requiere del privilegio de la imagen y la economía de palabras y, *2*) la conciencia de que sus audiencias reconocen el signo, por escueto que éste sea, porque las remite a una información previa. Es la manera de narrar (música, encuadre de fotografía, movimientos de cámara y secuencia) la que otorga a esa frase un peso específico. A veces, sin embargo, el "Indio" se desborda y sus tesis se expresan en largos y retóricos discursos.[5]

Su plástica, tributaria de la de Sérgei Eisenstein, destaca los paisajes, los planos amplios, las nubes cargadas y enormes que otorgan un elemento dramático al filme; la cámara se engolosina con magueyes y nopales. El paisaje se impone a los personajes. La mancuerna con Gabriel Figueroa, su fotógrafo de la primera etapa, es determinante para el efecto de belleza que se obtiene.

Temas, tesis y plástica se integran en un propósito explícito: crear un cine mexicano con una función social, hacer películas que propicien la reflexión y aun la práctica transgresora, que ayuden a construir otro México.

[3] La define como "[...] un contenido social [...] moral, un mensaje o una expresión que demuestre un dolor o una expresión del pueblo". TUÑÓN, 1988, pp. 66-67.

[4] El estereotipo simplifica la realidad representada, sea por omisión o por deformación. En el cine su uso es importante porque permite la identificación y propicia el reconocimiento.

[5] Mauricio Magdaleno recuerda que a Emilio Fernández le gustaban en demasía los discursos. MEYER, 1976, p. 30.

Atraviesa sus películas una clara seña de identidad: la tensión entre modernidad y tradición. Sin embargo, en Emilio Fernández, se trata de bastante más que la convivencia entre dos formas de vida o tiempos: remite a dos conceptos de México: por un lado un México esencial y eterno, volcado en sí mismo, sagrado por intocable, que sólo se puede atisbar en forma oblicua, a través de símbolos y síntomas. Su tiempo es cíclico y su sino la repetición. Es una estructura básica de índole natural, ajena a la calificación moral. Es el México del destino. Sobre él actúa la historia, lo que sucede, los conflictos sociales y políticos, la civilización que trata de imponerse, de disparar, en el mejor de los casos, un proceso hacia al progreso y la felicidad.

México es la base eterna en donde los seres humanos tratan, infructuosamente, de actuar su vida, arropados por los símbolos de la patria: la bandera y el escudo nacional, vigilados por el buen ejército y las instituciones y bajo el lugar común del "como México no hay dos". La empresa de sus protagonistas contra el cacique local es, en mucho, expresión de esa tensión. Se trata de una lucha entre civilización y naturaleza[6] que recuerda la que obsesionaba a José Vasconcelos entre civilización y barbarie.[7]

Emilio Fernández estructuraba sus filmes con esta tensión. En aquéllos ubicados en tiempos revolucionarios el director se ofrece a sí mismo el beneficio de la duda y parece mostrar confianza en que el progreso será una síntesis entre el destino y la historia. La educación es un instrumento clave. Sin embargo, si atendemos los desfases entre la historia y el relato[8] observamos un conflicto en el que predomina el México eterno. En sus últimas cintas ya su triunfo es explícito y el discurso de la fe en el progreso aparece como una última concesión a su propio estreotipo.[9]

[6] TUÑÓN, 1992.

[7] El México esencial no es necesariamente "bárbaro". Queda ajeno a esa escala porque su pasta es de otra índole.

[8] La primera remite a la historia que se cuenta y a las anécdotas que se narran y la segunda a los significados que se expresan en lenguaje cinematográfico y en las omisiones e incoherencias de las tramas.

[9] TUÑÓN, 1993.

El contexto

El tema de la educación es una pieza clave en esta lucha cósmica. ¿Cuáles son los conceptos que transmite?, ¿de dónde se nutren?

Emilio Fernández participa de un tiempo previo al que lo ve filmar. Su idea de la educación como parte medular de la Revolución, como uno de sus mayores logros, pero también un requisito para su cumplimiento, se inscribe en la de los años veinte y treinta, mientras que el cine de su prestigio corresponde a los periodos presidenciales de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán. Las políticas educativas ya no son las de José Vasconcelos, J.M. Puig Casauranc, Moisés Sáenz, o Narciso Bassols, por citar a los más renombrados, sino las de Octavio Véjar Vázquez, Jaime Torres Bodet o Manuel Gual Vidal. Sin embargo, el espíritu misional con el que observa el tema es anterior. Para Claude Fell, el espíritu de Vasconcelos se convierte en un paradigma.[10] Lo fue para nuestro director.

El nacionalismo mexicano de los años veinte procura el fortalecimiento del Estado posrevolucionario. Se requiere una homogeneidad humana y territorial, un código de valores común y un concepto de nación que sustente al Estado. La escuela es un elemento fundamental en esta empresa.[11] Las dificultades son mayores: en 1910 la población era de 15.2 000 000 de habitantes, de los cuales 78.5% era analfabeto. En 1921 había 14.3 000 000[12] y el analfabetismo en la población mayor de diez años era de 66 por ciento.[13]

La idea fundamental de Vasconcelos es descubrir el espíritu de la nación y transmitirlo por medio de la escuela, hacer universal la grandeza de México. Las humanidades y

[10] "Por décadas, los sucesivos secretarios de Educación han destruido o modificado ciertas partes de su plan; pero el edificio, en su conjunto, sigue en pie." Fell, 1989, p. 668.

[11] "La Revolución dio a la atención del problema educativo un carácter de mayor urgencia y convirtió la tarea en una responsabilidad decididamente estatal." Knauth, 1966, pp. 291-292.

[12] Cardiel *et al.*, 1981, pp. 604-606.

[13] Loyo, 1994, vol. ii, p. 342.

el arte tienen un papel clave en esta lucha por la civilización. En 1920 llama a los intelectuales para que "seamos los iniciadores de una cruzada de educación pública, los inspiradores de un entusiasmo cultural semejante al fervor que ayer ponía nuestra raza en las empresas de la religión y la conquista".[14] Los maestros, los libros publicados en grandes tirajes y las artes serán las armas en esa cruzada que encabeza con febril entusiasmo.

El cine tiene un papel en el proyecto,[15] pero es el muralismo el que encuentra un terreno de privilegio para su desarrollo. Emilio Fernández tratará de hacerlo extensivo al cine, puesto que ambos acceden a públicos masivos.[16]

Durante los años de Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública (1921-1924) la educación rural se convirtió en el eje de su fervor, dotada con un carácter misional que rigió idealmente la conducta de los maestros. Su papel social no se redujo a dar instrucción, sino en procurar el progreso y predicar con el ejemplo. Un punto de dificultad en ese proyecto fueron los indígenas. Se intentó incorporarlos al "espíritu nacional" y se construyó un "tipo ideal" de mexicano: las diferencias de etnia, clase, región y sector se subordinaron a la identificación con el país. Se fomentó la lectura, especialmente de los clásicos, y el número de bibliotecas se incrementó.[17] En este contexto, el conocimiento de la letra devino en un símbolo y un propósito. Su simple mención alude a todo un programa de progreso.[18]

Con Vasconcelos se sentaron las bases de la educación pública posterior. José Iturriaga sintetizó los elementos que persistieron: *1*) la lucha contra el analfabetismo, *2*) la escuela rural, *3*) las bibliotecas, *4*) el impulso a las bellas artes, *5*) el intercambio cultural con el extranjero y *6*) el fomento de

[14] "Discurso con motivo de la toma de posesión al cargo de Rector de la Universidad Nacional" (1920), VASCONCELOS, 1950, p. 11.

[15] REYES, 1993, pp. 131-171.

[16] TUÑÓN, 1988, pp. 65-66.

[17] En 1921 había 198 bibliotecas en el país. En 1923 existían 671, de las que 21 eran ambulantes. MATUTE, 1981, p. 178.

[18] Véase LOYO, 1984.

la investigación científica.[19] Para Mary Kay Vaughan fue en los treinta cuando la ideología de la Revolución marcó a la escuela, con la reforma social, la valoración de las clases populares y de los indígenas, el nacionalismo y el antimperialismo.[20] A fines de 1926 había en el país 2000 escuelas rurales que aumentaron en 1934 a 8000.[21]

Durante el maximato la educación adquirió un carácter práctico que la hizo descender de las alturas del águila, para usar la metáfora de Claude Fell, a la vida cotidiana de las comunidades. Calles pretendió crear una base social y económica para la industria,[22] aunque el censo de 1930 muestra que de 19 653 habitantes 66.5% es rural.[23] En la Secretaría de Educación Pública se editaron más folletos que enseñaban a organizar cooperativas, hacer una vida sana, combatir el alcoholismo, procurar el agua potable y desarrollar pequeñas industrias.[24] El maestro debe enseñar con el ejemplo.[25] Esas iniciativas se mantuvieron durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, cuando la educación se nombró socialista. Durante su sexenio se procuró la justicia social y se insistió en la transmisión de valores nacionalistas. La dimensión de la tarea era enorme, pues pretendía cambiar todo un sistema social. Parecía lógico que fracasara.[26]

En tiempo de Manuel Ávila Camacho, cuando Emilio Fernández empezó a filmar, ya el país había cambiado con el incremento de la sociedad urbana e industrial y con mayor integración entre las regiones, que uniforma los consumos, las modas y los símbolos. La educación socialista se modificó y, aunque las escuelas seguían impartiendo los mismos contenidos, adquirieron otro significado.[27] Los re-

[19] ITURRIAGA, 1981, p. 159.

[20] VAUGHAN, 1982, vol. II, p. 479.

[21] LARROYO, 1964, p. 355.

[22] ROBLES, 1977, pp. 11-12.

[23] ROBLES, 1977, p. 154.

[24] LOYO, 1984, p. 322.

[25] J. C. Nájera, "Decálogo del maestro rural" (1929), en LOYO, 1985, pp. 132-133.

[26] RABY, 1974, p. 240.

[27] KNIGHT, 1994, p. 431.

zagos educativos son enormes: la mitad de la población era todavía analfabeta.

Jaime Torres Bodet al frente de la Secretaría de Educación Pública[28] puso énfasis en dos cuestiones no resueltas: el analfabetismo y la carencia de edificios. Quiso crear "una escuela digna de unir a todos los mexicanos [...] y digna de unirlos en el progreso, en la democracia, en la justicia social, en la libertad de pensar, de escribir, de creer [...]"[29] En 1944 se estableció la Campaña Nacional contra el Analfabetismo. Eran los años dorados de la radio y se aprovechó su red para difundirla.[30] También se replantearon las misiones culturales y se organizaron las llamadas "misiones cinematográficas".[31] En 1947, con Miguel Alemán, la Campaña contra el Analfabetismo se convirtió en permanente. En momentos recuerda el entusiasmo previo, pero ciertamente ya no la mística. También durante ese sexenio se estableció la Escuela Unificada convirtiendo la educación en obligatoria para todos, sin distinción de clases sociales, de credo religioso o de raza.

Para Emilio Fernández fue el momento de reiterar sus obsesiones y de tratar de incidir en la vida social con el cine. Había un antecedente importante: en 1934 fue filmada *Redes* por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel y con el patrocinio de la Secretaría de Educación Pública, donde se muestra la lucha de unos pescadores. La cinta tenía una clara influencia de la ética y la estética de Eisenstein.

En 1947 se creó el Departamento Audiovisual, que incluyó en sus actividades la transmisión de la enseñanza por radio y por televisión.[32] Se aprovecharon las instancias electrónicas para la difusión. ¿Cómo Emilio Fernández, el obsesivo, no habría de pensar en la herramienta que para él era el ci-

[28] Su primer periodo comprende de 1943-1946, con Ávila Camacho; el segundo, con López Mateos, de 1958-1964.

[29] TORRES BODET, 1969, p. 69. También pensaba que la educación de los indígenas era necesaria para esta labor: "la unificación de la base de nuestro pueblo". TORRES BODET, 1969, p. 179.

[30] TORRES SEPTIÉN, 1994, vol. III, pp. 450-498.

[31] TORRES SEPTIÉN, 1994, vol. III, pp. 500 y 502-503.

[32] BRAVO, 1996, p. 182.

ne? Se lo había dicho Adolfo de la Huerta en Los Ángeles, en los años veinte: "El cine es más fuerte que un máuser, más fuerte que un treinta-treinta, que un cañón, que un avión, que una bomba. Aprende cine [...] y enséñales".[33]

EL CARÁCTER CRÍTICO DE SU CINE

En los años cuarenta lo común es ver al cine como una diversión inocua, una forma ruidosa y popular de ocupar el ocio, de compartir la risa y las emociones. Pretende ser un buen negocio y muchas veces lo logra. Un grupo de intelectuales, en cambio, consideran a la pantalla como un medio de gran influencia social.

Nuestro director quiere realizar un cine crítico. Lo intenta mostrando el hambre del pueblo, su ignorancia y la necesidad de la educación, el abuso de los caciques y la defensa del agrarismo. El "Indio" considera que eso, *per se*, propicia una rebeldía social. Decía que en 1947, al terminar la filmación de *Río Escondido*, la gente de Tultepec, en donde se rodó, colgó al cacique local de los pies, igual que en la escena final cortada a última hora por Gobernación.[34]

Cuando Emilio Fernández insistió en la mística educativa de los años veinte y treinta, aparentemente los gobiernos en turno encontraron en sus películas un ejemplo de la retórica oficial. Sin embargo, el punto tiene otra interpretación: insistir en un proyecto archivado y en una situación social no resuelta, pone el acento en la vigencia de una necesidad y recicla una inquietud y una propuesta. Entonces, este recurso deviene crítico, aunque lo sea en forma oblicua. Por otro lado, es evidente que el público mexicano tenía una experiencia respecto a la política nacional y podía captar los significados ambiguos de sus filmes. No debemos confundir la verborrea de sus discursos con el coro que halaga a la política educativa al ritmo de los dis-

[33] TUÑÓN, 1988, p. 24.
[34] TUÑÓN, 1988, pp. 81-82.

cursos oficiales. Ciertamente su ataque no es frontal. Conviene, por eso, atender algunas reacciones producidas por *Río Escondido,* su filme más importante sobre el tema.

Las reseñas fueron diversas.[35] Hay quienes lo censuran por sus excesos declamatorios y quienes valoran que "fustiga a los malos gobernantes que padecemos y que han sido siempre la causa de nuestra ignorancia, de nuestra pobreza y de nuestra falta de higiene. Apruebo y aplaudo el coraje de Emilio Fernández por decir valientemente lo que lleva dentro y por decirlo tan artísticamente".[36] Álvaro Custodio y Arturo Perucho consideran que halaga al presidente y censuran que su intención de crítica social se disuelva por no abundar sobre el origen del problema, es decir, se le solicita una mayor argumentación, pero se le critica "un tono declamatorio y gárrulo" que lleva al filme a "la tribuna política".[37]

Ángel Alcántara Pastor (*El Duende Filmo*), un conservador a ultranza, critica la exageración del filme y lo equipara con "el comunismo que están extirpando de Hollywood".[38] Mandó una carta a Miguel Alemán denunciando las ideas "peligrosas y disolventes" que presentan al propio presidente "universitario y civilista desdeñando a las leyes [...] para que los ciudadanos se la hagan por su propia mano". [Explicaré la trama más adelante.] Pide que se prohíba su exhibición en el extranjero para cuidar "al buen nombre de usted y de México".[39] En cambio, Agustín Cué Cánovas en *El Popular* la elogia, porque en ella "palpita el dolor y la esperanza de México".[40]

[35] Véase García Riera, 1987, pp. 108-127.

[36] J. M. Sánchez García, *Novedades* (15 feb. 1948) Citado por García Riera, 1987, p. 111.

[37] *Excelsior* (17 feb. 1948). Citado en García Riera, 1987, p. 113.

[38] *El Universal* (13 feb. 1948). Citado en García Riera, 1987, pp. 115-117. El autor citado se refiere al macartismo, la persecución a las ideas comunistas que tuvo lugar en Estados Unidos entre 1947-1956 y que fue especialmente dura en los medios intelectuales y fílmicos.

[39] *El Universal* (20 feb. 1948). Citado por García Riera, 1987, p. 117.

[40] *El Popular* (2 mar. 1948). Citado por García Riera, 1987, p. 118.

Desde antes de su exhibición, la prensa da cuenta del corte de algunas escenas[41] y de la reticencia por parte de las autoridades a su exhibición.[42]

Carlos Monsiváis escribió en 1965 que "Una vez más el "Indio" cumplió su cometido: evadir el tema verdadero, distraer con el paisaje y con la visión de un pueblo como hay todos".[43] A no dudar, la mayor parte de los filmes del "Indio" han envejecido mal y no resultan beneficiados si se los observa con criterios contemporáneos.

Emilio Fernández fue más que un vocero del Estado: sus obsesiones marcaron la trama de sus películas; sus contenidos fílmicos son ambiguos y polisémicos, lo que permitió varias interpretaciones sobre ellas. Habría que fatigar su cine para distinguir su hipotético carácter crítico.

Las películas

Para el análisis, presentaremos ejemplos en tres áreas: *1*) "el signo y la llave", *2*) "la propuesta" y, *3*) "maestros y alumnos". No será casual que algunos provengan del cine de su prestigio y otros del de su decadencia. En sus primeras películas había confianza en su propuesta, mientras en las segundas estaba ya desanimado y sólo quedaba el desencanto. De cualquier manera, en todas ellas los relatos desmienten lo que las historias parecen pregonar.[44] La duda le susurra a la certeza y el resultado es el escepticismo.

[41] En *Cinema Reporter* (29 nov. 1947), p. 9, se informa que se han suprimido escenas "atendiendo la solicitud de un grupo de la Asociación Católica Mexicana [...] ya que, según decían éstos, como no se explicaban por sí solas, podían prestarse a malas interpretaciones por parte de cierto público".

[42] García Riera, 1987, pp. 108-110.

[43] "*Río Escondido*: ¡Hagan su juego señores!: de este lado la matona y del otro el alfabeto." En *Anuario 1965*. Citado por García Riera, 1987, pp. 124-125.

[44] Véase la nota 8.

EL SIGNO Y LA LLAVE

En el cine clásico los estreotipos son una necesidad. Éstos pueden tener la forma de objetos o personas, de paisajes o fenómenos naturales, y también de frases o diálogos. Los estereotipos permiten el reconocimiento: son signos que remiten a un tema determinado, por complejo que éste sea, y las audiencias los comprenden gracias a una información previa. Parece una llave mágica que por su sola mención podrá producir el efecto deseado. El signo y la llave para el tema de la educación en Fernández es el alfabeto. Con su llamado se convoca al progreso. Se repite en muchas de sus cintas: "aprendes a leer y eres libre".

Se trata de una frase simple que remite a la mística de los años dorados. Los públicos difícilmente la relacionarían con otros filmes mexicanos, pues muy pocos mencionan el tema, pero sin duda habría de recordarles otras películas del "Indio", los discursos escolares y la retórica oficial, incluso los clichés que aparecían en el extremo inferior de las revistas durante la Campaña Nacional de Alfabetización. Parece una fórmula mágica que a fuerza de repetirse hará real su enunciado.

Un ejemplo preciso lo vemos en *La perla* (1945). Quino (Pedro Armendáriz), el pescador agobiado por la pobreza y la carencia de futuro, encuentra en el mar una enorme perla y sueña con salir de la pobreza. Todos los del pueblo la admiran mientras él sonríe orgulloso, seguro de evadir al destino. Alguien le pregunta qué hará ahora que ya es rico. Quino y Juana, su mujer (María Elena Marqués) se miran con angustia, él se queda pensando. Las palabras empiezan a fluir poco a poco, en silencio: no hay música de fondo y la cámara se engolosina en cada uno de los gestos del hombre. Dice:

> Puede que me compre una pistola. Me voy a comprar un rifle [dice alguien: "va a tener un rifle, ¿y qué más?"]. Tendremos ropa nueva y ella [viendo a los pies de Juana] tendrá sus zapatos [alguien repite: "va a tender zapatos", Juana ríe, y él observa la perla en su mano: la joya se ilumina y se agranda hasta

llenar la pantalla: se ve en ella un salón de clase. La música inicia y las palabras de Quino fluyen rápidas y seguras] Mi hijo sabrá leer y sabrá lo que es un libro y mi hijo aprenderá a escribir y sabrá lo que son las palabras escritas. Y mi hijo aprenderá a hacer números y sabrá lo que son los números. Estas cosas nos harán libres. Él llegará a saber y por él nosotros también llegaremos a saber. Esto es lo que hará la perla: la perla nos hará libres.

No será tal porque la ambición de quienes lo persiguen para quitarle la joya lo habrá de impedir: el bebé será muerto y la perla lanzada al mar: el México del destino no permite el progreso ni la libertad. Con la película se muestran la marginación indígena, la ignorancia y la pobreza.[45] La ley brilla por su ausencia a lo largo de toda la historia.

El empleo del signo y la llave es una constante en su cine, pero con el paso de los años se convierte en un cliché, que cada vez suena más hueco. Como ejemplo tenemos *La Choca*, que filmó en 1973. Fueron años de olvido y poco trabajo y se vio presionado a filmar desnudos y palabras groseras, sin embargo, insiste en sus tesis y en sus temas más entrañables.

A pesar de la trama de violencia en un paisaje tropical que somete toda cordura[46] aparece un viejo decrépito (Chano Urueta) que enseña a su nieto a leer, "para que sepa que hay justicia", aunque su madre, la Choca (Pilar Pellicer) alega que son "puras pendejadas" y lo que debe aprender es a usar el machete. El mundo desbordado del trópico tiene una ley dura, como la esencia de México: parte medular del relato son los ídolos que se aparecen fantasmalmente y remiten a una esencia escondida. Toda la historia se desenvuelve al margen del Estado, la cultura, el refinamiento y el abecedario. Al final, muertos casi todos, la Choca se va a la ciudad con el niño, para que aprenda a

[45] En 1921 había 4.1 000 000 de indígenas, dispersos por el país, de los cuales más de 1 000 000 no hablaba español. Loyo, 1994, vol. II, p. 360. En 1940 había 2.2 000 000, de los cuales la mitad era monolingüe. Torres Septién, 1994, vol. III, p. 502.

[46] La película narra una historia de narcotraficantes que huyen de la justicia y esperan en la casa del hombre que los delató para vengarse.

leer. Esta escena es un pegoste que Emilio Fernández concede a su propio estereotipo y muestra la recurrencia de sus obsesiones.

La propuesta

Si la simple mención del signo hace trepidar la música es porque se trata de un punto fundamental, ¿cuál es la función que debe cumplir la educación?, y ¿cuáles sus contenidos?

En pleno tiempo de la Escuela Unificada y de la Campaña Nacional de Alfabetización, Emilio Fernández desata la mística de los años previos, el papel civilizador de la educación y el carácter misional que le permitiría triunfar sobre las oscuras fuerzas de la inercia. Según Moisés Sáenz: "La simple instrucción como finalidad abstracta docente no es [...] un fin nacional [...], si no se toma como medio para forjar [...] el alma nacional de nuestro pueblo".[47] La idea es "[...] disciplinar a la clase trabajadora [...] de transformar el comportamiento de una sociedad entera que se juzgaba atrasada".[48] Para crear hombres y mujeres nuevos hay que superar los rezagos sociales, de manera que el tema de la educación se convierta en el motor de un cambio global. En los años cuarenta su carácter de vanguardia cambia: es ya un engrane más de la estabilidad.

La propuesta del "Indio" no se expresa sólo en frases, sino en las tramas completas de películas llenas de acontecimientos y contradicciones, que a menudo plantean unas cosas en los diálogos, otras en las historias y algunas más en los relatos. Las cinta más importante es *Río Escondido* (1947) y, en menor grado, su *remake*: *Pueblito* (1961).

Río Escondido cuenta la historia de una maestra rural. En este filme no hay historia de amor. El tema es la tesis: la necesidad de la educación contra el caciquismo. Es la bar-

[47] *Memoria del ramo de Educación Pública.* 31 de agosto de 1931, en Monroy, 1975, pp. 137-138.

[48] Vaughan, 1982, vol. II, p. 465.

barie contra la civilización, la violencia frente al civismo. Lo que vemos en imágenes es el México eterno (en su peor acepción) frente a la historia y el progreso.[49]

El "Indio" situó su historia en el inicio del sexenio de Alemán. Película e historia son contemporáneas. Sin embargo, la mística que encarna la profesora mártir se nutre de la de 20 años antes y sólo parece vigente en los discursos de los políticos. En julio de 1947, Gual Vidal, titular de Educación Pública, habló del maestro rural que en 25 años de lucha "ha realizado con voluntad de acero y firme conocimiento de los propósitos la obra social y humana más vigorosa, más constructiva y más pura que haya conocido apostolado alguno y los trascendentales rendimientos de nuestra Revolución".[50] El gasto asignado al rubro es un indicador de las políticas oficiales en cuanto al tema. En tiempo de Vasconcelos se le dedicó 15% del presupuesto. Con Elías Calles bajó a un promedio de 7% y a partir de 1930 subió a 11% (aunque en 1933 se gastó 14%). Durante el cardenismo se le asignó entre 15 y 17% y en 1937 se llegó a un porcentaje récord de 17.9% del presupuesto total.[51] Con Ávila Camacho se dedicó al rubro tan sólo 10.2% del presupuesto global, con Alemán 8.3% y con Adolfo Ruiz Cortines 8.9%.[52] Conviene destacar que la población se había incrementado de 14.3 000 000 en 1920 a 19.6 en 1940 y 25.7 en 1950.

La película inicia cuando Rosaura Salazar (María Félix) va a su cita con el presidente del país, al Palacio Nacional: la bandera aparece siete veces en cinco encuadres diferentes en el primer minuto y ondea solemne bajo el cielo

[49] "Hoy la conciencia colectiva sabrá inspirarse en Quetzalcóatl, cuya alma se multiplica en cada uno de sus maestros. ¡Quetzalcóatl, el principio de la civilización, el dios constructor, triunfará de Huitzilopochtli, el demonio de la violencia y el mal, que tantos siglos lleva de insolente y destructor poderío! ¡Triunfará hoy o mañana, pero es el maestro quien tiene en sus manos la bandera inmortal!" "Discurso pronunciado el día del maestro" (1924), VASCONCELOS, 1950, pp. 113-114.

[50] Diez discursos sobre educación. Citado por CARDIEL, 1981, p. 377.

[51] VÁZQUEZ, 1970, p. 161.

[52] ROBLES, 1977, p. 181.

con nubes. La música de tipo sacro canta a México. El edificio que mira Rosaura se fotografía como lo ven sus ojos, de abajo a arriba (*tilt up*), con el mismo respeto con el que en otros filmes se muestran las iglesias. Es claro que se trata de un espacio sagrado. La campana de Dolores Hidalgo le dice: "[...] en mi voz late la eternidad de México". Cada uno de los patios que atraviesa le explica cosas y los murales de Diego Rivera[53] le informan del pasado de México y su grandeza.[54] Se refieren a la lucha entre Quetzalcóatl y Huichilobos.[55] La apresuran porque llega tarde a su cita.

Se trata de símbolos que dejan atisbar ese tabú que sólo se menciona en forma sesgada: *La Patria.* Rosaura entra al *Sancta Sanctorum* donde el primer magistrado la recibe. El presidente es representado con la sombra del actor Manuel Dondé que se impone sobre la pequeña figura (en contrapicada) de Rosaura: para ella él es la quintaesencia de La Patria: su voz siempre en *off* (aunque veamos su perfil), su sombra (los mitos no pueden presentarse de frente) y la promesa: "¡No estará sola! ¡México y yo estaremos con usted!" Queda destinada a Río Escondido: ya el mural le había advertido que el papel del maestro era "[...] forjar el futuro glorioso de la Patria" y ella siente que "es la oportunidad que yo quería. Tengo algo muy grande que hacer". La labor le costará la vida, pues Rosaura está enferma de un mal cardiaco.[56]

Rosaura habrá de enfrentar la miseria de un pueblo donde la muerte y la sed son moneda corriente. Durante su caminata al pueblo, la cámara la filma desde una posición muy baja (en picada) y en forma oblicua (plano holandés),

[53] Decía Diego Rivera que en la URSS conocieron sus murales gracias al filme. GARCÍA RIERA, 1987, p. 109.

[54] Los maestros rurales, antes de salir al campo, recibían clases de historia patria, geografía y antropología. GALVÁN, 1982, p. 83.

[55] Véase la nota 49.

[56] "El magisterio debe mirarse como una vocación religiosa y debe llevarse adelante con la ayuda del gobierno, si es posible, sin su ayuda, si no la presta, pero fiándolo todo en cada caso a la fe en una misión propia y en la causa del mejoramiento humano." "Discurso pronunciado el día del maestro" (1924), VASCONCELOS, 1950, p. 113.

para mostrar la pequeña figura contra el enorme cielo lleno de nubes premonitorias y destacar los grandes páramos secos y abandonados en que se ubica Río Escondido, tan ayuno de agua como de educación.[57]

El aspecto de Rosaura es pulcro y sencillo. A pesar de cruzar a pie el campo polvoso se la ve limpia y cubre sus trenzas recatadamente con un rebozo. Su atuendo responde a la moda popular de tiempos pasados y su coquetería se reduce a las pequeñas figuras de la tela de algodón de sus vestidos. Su belleza contrasta con las comparsas del filme, que, de acuerdo con las ideas de Eisenstein, son personas del pueblo sin formación artística.

La presencia del cacique es fuerte y dominante, mucho más real que ese presidente del que sólo vemos la sombra. Regino Sandoval (Carlos López Moctezuma) es un hombre que golpea (entre otros a Rosaura), que grita y que suda, tiene además deseos, caprichos y fobias. La maestra no conjura su contundencia ni con todos los discursos y menciones a Benito Juárez que hace. Su despotismo es absoluto y sólo las balas habrán de controlarlo, como en el México más tradicional.

Rosaura Salazar y Regino Sandoval son un par opuesto. Casualmente (¿ ?) sus nombres tienen las mismas iniciales. Él responde a la carta oficial que ella le presenta con un: "¡Aquí no hay más presidente que yo!". Sus secuaces lo dicen a cada rato: "no hay más ley que la de mi jefe". La escuela era su caballeriza y la maestra anterior su querida, a quien mandará matar para aspirar a los favores de Rosaura. En el pueblo no hay aula ni hay médico y el cura es un borrachín que solamente con el ejemplo de la recién llegada se regenera. Los maestros tenían entre sus funciones la campaña antialcohólica y este caso fue simple para Rosaura: su actitud de mística le recuerda al sacerdote su sagrada misión.

Es un pueblo de indígenas, salvo el cacique y sus secuaces. Recién llegada, Rosaura atiende a una moribunda enferma de viruelas. Llama al doctor Felipe (Fernando Fer-

[57] En los créditos, un grabado de Leopoldo Méndez destaca esta figura.

nández), que cumple su servicio social en un pueblo de la zona y se encarga de los huérfanos. Regino enferma también y amenaza al doctor con matarlo si no lo cura. Afortunadamente Felipe maneja los códigos del lugar[58] y le pone condiciones: se abrirá la escuela y se vacunará a toda la población. En ese contexto la amenaza y la violencia son los únicos medios eficaces, pero Rosaura insiste en el recurso cívico y en ocasiones triunfa. Cuando los hombres de Regino arrean a balazos a la población para concentrarla, Rosaura pide la solución correcta: ella, como santa laica que es, sabe que tocando las campanas de la iglesia los indios acudirán al llamado: en una larga fila son vacunados por la maestra y el doctor. La campaña por la salud y la higiene estaba entre las prioridades del magisterio rural.

No será éste el único problema que se enfrente en Río Escondido: el agua de la fuente se acaba y la del aljibe es para uso exclusivo del cacique. También un asunto fundamental en el que debían trabajar los maestros era ayudar en el abastecimiento de agua para la población.

Rosaura enseña al grupo de niños miserables que visten calzón y beben pulque a falta de agua. Les habla de Juárez, indio como ellos, de un pueblo tan pobre —les dice— como Río Escondido. Les endilga una serie de discursos que remiten a la "Patria" como principio y como final, la "Patria" como conjuro de ese México esencial con el que cada día ella lucha. El comentario de Regino respecto al prócer es curioso: "parece mentira que siendo un letrado sea tan hombre".

El primer día de clase, en un sobrio salón, les explica su misión civilizadora: "Para que mañana sean hombres y mujeres útiles y puedan luchar por la regeneración de Río Escondido, de México y del mundo" y agrega:

> En Río Escondido y en todos los pueblos de México hay fuerzas obscuras que mantienen hundido al de abajo en la esclavitud, pero la más fuerte, la más decisiva de todas esas fuerzas es

[58] "Ya que me habla como hombre y no como enfermo le voy a contestar como hombre y no como doctor."

> la de la ignorancia que pesa sobre ustedes y les pone en los ojos y en el corazón una venda impenetrable. Vamos a arrancar esa venda de los ojos de México para que pueda levantarse y enfrentarse a su destino. No es imposible la lucha contra las fuerzas bárbaras de México, ni es una quimera su regeneración.

El espíritu misionero de Rosaura parecía responder a Vasconcelos en su discurso con motivo de la toma de la rectoría en 1920, cuando consideraba que "Para resolver de verdad el problema de nuestra educación nacional, va a ser necesario mover el espíritu público y animarlo de un ardor evangélico, semejante [...] al que llevara a los misioneros por todas las regiones del mundo a propagar la fe" y comenta que los mejores espíritus femeninos "las almas más nobles, más refinadas, más puras" se van al convento y es necesario ofrecerles

> [...] la noble misión que les ha estado faltando [...] no descansemos hasta haber logrado que las jóvenes abnegadas, que los hombres cultos, que los héroes todos de nuestra raza se dediquen a servir los intereses de los desvalidos y se pongan a vivir entre ellos para enseñarles hábitos de trabajo, hábitos de aseo, veneración por la virtud, gusto por la belleza y esperanza en sus propias almas.[59]

El personaje de Rosaura parece imaginado por el propio Vasconcelos como un ideal. Era un bien escaso aún en los años veinte, si tomamos en cuenta un mensaje radial que da Puig Casauranc en diciembre de 1924, en el que lamenta la falta de profesores capaces que quieran ir al campo.[60]

[59] "Discurso con motivo de la toma de posesión como Rector" (1920), Vasconcelos, 1950, p. 12. También Rosaura responde a otro concepto de Vasconcelos: "El buen maestro ha de ser un tanto loco, porque si fuera cuerdo, cuerdo y honrado, tal vez se pegaría un tiro [...] El buen maestro, aunque carezca de fe, ha de inspirarse en una especie de sentido de limpieza, que condena la mentira y repudia la maldad". "Discurso pronunciado el día del maestro" (1924), Vasconcelos, 1950, p. 108.

[60] *Boletín de la* SEP vol. III, núm. 8. Citado por Monroy, 1975, pp. 134-135.

La didáctica empleada por Rosaura es muy tradicional.[61] Torres Bodet escribió que querría una educación activa

> [...] donde la experiencia de los alumnos superara el automatismo de la memoria. Una escuela práctica, del carácter y no nada más de la inteligencia; una escuela en verdad vital [que ofreciera] no sólo conocimientos abstractos sino habilidades concretas y adiestramientos indispensables para el trabajo.[62]

Parecería tributario de las décadas previas, pero él mismo se desencanta: "[...] el trabajo continuó siendo más verbalista que constructivo y más teórico que manual".[63]

Las clases de Rosaura son retóricas y verbalistas. El primer día de clase se exalta hablando de Juárez, pero se da cuenta de que "tenemos que empezar por donde hay que empezar" y escribe en el pizarrón la letra A. Ya les había advertido: "cada letra y cada número que aprendan será un escalón en el camino que habrá de llevarlos a la verdadera libertad, la libertad del miedo, de la miseria y de la extorsión". Recurre al signo y la llave para lograrlo.

Ya vimos que su actividad no es sólo escolar.[64] Rosaura intenta que sus alumnos sean buenos mexicanos[65] y les

[61] Josefina Vázquez afirma que "[...] se cambiaron los textos, se publicaron folletos sobre la reforma, pero se continuó, en gran parte, enseñando lo mismo. La demagogia aumentó considerablemente [...] pero como los maestros eran los mismos era difícil cambiar las enseñanzas de la noche a la mañana". VÁZQUEZ, 1970, p. 157.

[62] TORRES BODET, 1969, p. 81.

[63] TORRES BODET, 1969, p. 83.

[64] Los misioneros deben enseñar "[...] a leer y escribir, el cultivo de la tierra, las cuatro operaciones fundamentales, y, con pláticas sencillas, dar lecciones de civismo [...] difundir enseñanzas contra el alcoholismo, hacer nacer habitos de ahorro y de cooperativismo; de despertar el interés por nuestro teatro vernáculo y por los cultivos nacionales". "Informe del Presidente de la república, Alvaro Obregón, al XXIX Congreso de la Unión el 1º de septiembre de 1921." En MONROY, 1975, p. 129.

[65] En 1926 se dicta un Código Moral para Niños mexicanos: *1*) los buenos mexicanos se dominan a sí mismos, *2*) procurarán tener buena salud y conservarla, *3*) son bondadosos, *4*) juegan correctamente, *5*) tienen confianza en sí mismos, *6*) cumplen con su deber, *7*) son dignos de confianza, *8*) son veraces, *9*) procuran hacer las cosas debidas de la

transmite usos civiles: a Panchito le dice que "la mano no se le besa a nadie". Participa de los afanes de la comunidad y, aunque su papel politizador no es claro, cuando los indios, con antorchas, la apoyan frente al cacique ella comenta: "ya han aprendido que a un pueblo unido no hay injusticia que se le pueda imponer".[66]

Rosaura está a punto de ser violada por Regino, pero ella lo mata con cuatro sonoros balazos.[67] Ante el México eterno el civismo puede bien poco. Tampoco logra conjurar la crisis cardiaca de la que morirá, no sin antes tener un ataque histérico en el que vislumbra a la Patria y grita desaforada: "¡Ese niño es México y tengo que salvarlo!"; intenta dictar un informe al presidente[68] y muere escuchando la carta que el primer magistrado le envía: una engolada voz en *off* le agradece sus desvelos y la felicita: "Yo sé cuán grandes y dolorosos han sido los obstáculos que ha tenido que enfrentar, pero sé también que sólo el interés y la abnegación de mexicanos como usted harán factible la regeneración de nuestro pueblo". Le informa que ha girado órdenes para ayudar a Río Escondido. Una lectura que privilegie la trama del filme y no sólo la escena destaca forzosamente que el presidente no ha protegido a Rosaura y que, a pesar de quedar enterrada en la escuela como una mártir, nadie es capaz de asegurar el cambio. Lo habían

mejor manera, *10*) trabajan armónicamente en cooperación con sus compañeros y *11*) son leales. Citado por GALVÁN, 1982, p. 97.

[66] En los años veinte y treinta la labor del maestro es de educador, en el más amplio sentido del término. Después de 1930 se atiende más a su función social: imparte nuevos habitos e ideas, y después de 1934 se pone más énfasis en los principios colectivistas e igualitarios y en el respeto a los valores indígenas, aunque también se quiera implantar la modernidad. Con Bassols parece haberse iniciado la validez del papel del maestro como agitador social y político. RABY, 1974, pp. 238-240.

[67] En el salón de clase explicaba la necesidad de convertir en buenos mexicanos a los malos mexicanos, que fue lo que hizo Juárez. Un niño dice que si no quieren "se los quiebra... y se acaba la rabia". Rosaura comenta: "La solución de Ponciano Tetelqui es un poco bárbara, pero a veces, pues se hace necesaria".

[68] Luz Elena Galván presenta informes de maestros rurales al finalizar su labor. GALVÁN, 1982, pp. 72 y ss.

predicho los murales: "la pura decisión de un hombre, así sea el presidente de la República, nada puede contra problemas tan arraigados".

La cinta permite la ilusión de que la injusticia radica en Río Escondido porque "todavía" no ha llegado la ley y su pueblo se encuentra "aún" ajeno a la nación. La función de Rosaura sería integrarlo, para lograr que haya armonía entre su destino y la historia, entre los dos Méxicos. La utopía se puede situar en un momento futuro al que se llegará por la senda de las instituciones, de la educación y la puesta en práctica de los ideales de la revolución mexicana, pero nada en el filme lo garantiza. Pese a los discursos y a los afanes retóricos que plantean la necesidad del cambio y la benevolencia del gobierno en turno, lo que nos muestra la cinta es un gobierno ineficaz frente a la fuerza indomeñable de una esencia de índole natural, eterna y ajena a las tribulaciones humanas. Es por eso que tampoco las propuestas de Emilio Fernández son viables: ante semejante contrincante nada se podría conseguir.

Pueblito es una versión moderada de *Río Escondido.* La película también inicia con la imagen del Zócalo capitalino, pero ahora en una veloz motocicleta con la que el ingeniero Guillermo (José Alonso Cano) lo rodea a toda velocidad, como para impregnarse de su espíritu patrio antes de salir a San Martín de Arriba, en donde habrá de construir una escuela por petición de la profesora Rosalía (María Elena Marqués). Ella, siempre vestida de negro, está imbuida del espíritu misionero y, con sus manos, construyó la pobre y única escuela que existe en el pueblo, con menos usuarios que la iglesia. El cacique, don César Pedrero (Fernando Soler) carece de la fuerza de Regino Sandoval: es un viejo enamorado de su joven y provocadora esposa, Margarita (Lilia Prado), que se baña desnuda en el río y paraliza a todos los que la imaginan. Su bella mujer lo abandona y le envía una carta. Entonces don César quiere aprender a leer y da dinero para construir la escuela porque, frase ya conocida: "aprendes a leer y aprendes a ser libre". La nueva escuela se construye, el niño enfermo de tifoidea se cura, Guillermo regresa a la ciudad y Rosalía em-

pieza a vestir de blanco. El final feliz no ofrece muchas esperanzas cuando un viejo y blando cacique enamorado permite la posibilidad del progreso: el Estado parece, con mucho, menos poderoso que las caderas de Margarita cuando se balancean rumbo al río.

La propuesta de *Pueblito* es ya tan sólo un pretexto para insistir en sus temas. Carece de la fuerza temática y visual de *Río Escondido*. El tiempo de su prestigio, de sus apoyos económicos y su equipo de filmación han pasado. Emilio Fernández parecía esperar la repetición de un ciclo en el que otra vez se abrieran las opciones, y repetía sus filmes... pero ya las inquietudes de la sociedad habían salido de esa órbita.

Maestros y alumnos

Cualquier propuesta ideológica que pretenda expresarse en lenguaje cinematográfico requiere concretarse en historias y anécdotas (como las que construyen *Río Escondido*) y encarnarse en personajes o comparsas. Rosaura es un personaje, pero es también algo más: ella es un símbolo de la patria, por eso nunca duda y su voluntad sin desmayo es su marca. Otros personajes suelen ser más simples y naturales y, en el mejor de los casos, tienen una psicología propia. Los maestros son los agentes más explícitos de la propuesta educativa de Emilio Fernández, y los alumnos, sean niños o adultos, sus beneficiarios. El "Indio" los muestra con placer.

El maestro en sus películas aparece a menudo como comparsa, siempre como alguien respetable. En *Enamorada* (1947) el general revolucionario José Juan Reyes (Pedro Armendáriz) ha llegado a Cholula y convoca a los principales del pueblo. Parece duro y algo arbitrario. Bebe tequila cuando manda fusilar a uno y encarcelar a otro. Del grupo de atemorizados hombres aparece uno vestido con corrección y caminando con dignidad y comedimiento. Declara: "Yo soy Apolonio Sánchez, el maestro de escuela". El profesor le participa que ha cerrado el salón porque el gobierno le adeuda siete decenas. José Juan se interesa, le pregunta respetuosamente por sus alumnos, se le acerca y

quedan los dos centrados en pantalla, enmarcados por un arco y con una puerta abierta en la pared del fondo: la imagen remite a contención y apertura. José Juan duda, saca de su bolsillo una bolsa y cuenta las monedas con lentitud. Empieza una música grave para ilustrar la escena:

—Aquí tiene usted doscientos pesos, profesor. Después le pagaremos lo que se le debe. Y desde mañana gana usted el doble.
—¡Muchas gracias señor mi general!
—Bueno, ¡ándele!, ¡váyase a abrir la escuela!

El maestro, con expresión de azoro y felicidad se va cantando *La Adelita.* José Juan demuestra su afán por la cultura e ingresa al mundo de los justos, entonces la trama puede avanzar hacia su tema preciso: la historia de amor.

Para Emilio Fernández en el tiempo de la Revolución la propuesta es posible. Para 1951 ya ve las cosas de otra manera: en ese año sitúa y realiza *La bienamada,* que muestra la historia de un maestro urbano.

La ciudad de México no es Río Escondido: hay escuelas con director y conserje, hay médicos y hospitales y la casa que habita la pareja protagonista, en el multifamiliar Miguel Alemán, tiene agua corriente y caliente todo el tiempo. Sin embargo, la pobreza de los maestros es una rémora que obliga al buen profesor Antonio Maldonado (Roberto Cañedo) a robar el dinero de los bonos del ahorro escolar para pagar la operación que salvaría a su esposa. El "Indio" pone el acento en la injusta situación del mártir convertido en burócrata.

La escuela de barrio es un viejo edificio colonial adaptado, igual de sombría y decorada que las de sus otros filmes. En el primer día de clases el director dice que no puede recibir más niños: hay 400 cuando la escuela tiene cupo sólo para 250. La oferta del Estado es, a todas luces, insuficiente. ¿Dónde quedaban los afanes del general José Juan Reyes?, ¿dónde los logros de la Revolución? El hospital público en donde atienden a Nieves (Columba Domínguez) de un tumor cerebral, carece de los medios ade-

cuados, y Antonio debe ir a la clínica privada del doctor Alvarado, que le cobrará 5 000 pesos. Por si quedaran dudas, el galeno abunda: "esto es un negocio y no un hospital de beneficencia"... la desgracia está apuntada y el Estado no ofrece ninguna opción.

El director regaña al profesor Maldonado porque, preocupado por su desgracia, no atiende su aspecto, ha llegado tarde a su clase y no ha calificado "las pruebas": lo trata como a un simple empleado. El médico lo ve por encima del hombro. Sólo cuenta con el respeto y el cariño de sus alumnos, que le regalan los 4 825 pesos de sus ahorros robados para que pueda salir de la cárcel.

Lo anunciaba la voz en *off* que, al inicio del filme, nos informa quién es Antonio, mientras lo vemos caminar por el puente de Nonoalco, con su traje mal cortado: "Su misión es dura, obscura y casi sagrada. Tan pobre como cada uno de sus alumnos que lo esperan ha amasado y seguirá amasando la más grande de todas las riquezas, el destino de su patria".[69] Ciertamente Rosaura contaba con más fulgor.

En los años cuarenta Torres Bodet, en el mundo privado de sus *Memorias* escribe:

> Los maestros me dieron la impresión de ser tan pacientes y laboriosos como los que conocí en mi niñez; pero —notoriamente— menos capaces, y, en lo general, poco dispuestos a superarse en su profesión. No habían adquirido aún la arrogancia y la arbitraria descortesía que pude advertir en sus herederos [...] cuando regresé a la Secretaría en 1958. Su pedantería era ingenua entonces, afable a veces, y, en ocasiones, casi enternecedora.[70]

La descripción suena parca al lado del ideal de Vasconcelos, que había declarado en un discurso el día del maestro de 1921:

[69] Antonio dice a los alumnos: "un maestro es un hombre muy pobre que ha renunciado a todo para consagrar su vida a formar a los futuros ciudadanos de la patria".

[70] TORRES BODET, 1969, p. 71.

> [...] si no fuese por el alma cristiana y ejemplar de los maestros, ya hace mucho tiempo que no tendría fe en la patria [...] el maestro está llamado a papel decisivo, porque posee las dos virtudes esenciales; ilustración y abnegación [...] Si persevera y cumple de veras su misión moral, tarde o temprano el maestro reemplazará en el mando al soldado y entonces comenzará a civilizarse México.[71]

Para Vasconcelos el maestro debía tener una moral intachable, era quien

> [...] no ha perdido la esperanza de escalar los cielos [...] Si somos justos [si] borramos de nuestra conducta la palabra transacción, si no transigimos ni con la verdad a medias ni con la justicia incompleta, ni con la fama usurpada, entonces seremos verdaderos y ejemplares maestros.[72]

Antonio Maldonado sí transige "con la verdad a medias y con la justicia incompleta". El profesor miente a la policía y al director por defender al alumno ladronzuelo que ha robado una pluma para regalársela por sus nupcias. Les había dicho en su primer día de clases: "Aquí vienen a aprender a ser ciudadanos útiles a la patria y a la humanidad y no a exhibir sus impulsos más bestiales", sin embargo, su única defensa ante la desgracia será apropiarse de lo ajeno. El desfase entre su sagrada misión y su conducta es, en sí, una crítica al gobierno y sus instituciones, que no le permiten otra salida.

En la gran ciudad de *La bienamada*, nos decía la voz en *off*, cada hombre "[...]no es más que un átomo de un monstruoso todo que pesa sobre él y lo disuelve. Y tanto más si se trata de un insignificante y anónimo componente del gran cuerpo social". En este medio difícilmente el maestro sería el baluarte del progreso que querían tanto Vasconcelos como Emilio Fernández.

[71] "Discurso pronunciado el día del maestro" (1924), VASCONCELOS, 1950, p. 107.

[72] "Discurso pronunciado en el teatro Arbeu en la fiesta del maestro" (1921), VASCONCELOS, 1950, p. 47.

Tampoco a los maestros de alta jerarquía los tratan con benevolencia los nuevos tiempos. En *El impostor* (1956), basado en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, César Rubio (Pedro Armendáriz) debe dejar la ciudad de México en donde era catedrático de Historia de la Revolución Mexicana en la Facultad de Jurisprudencia, al ser cesado por no secundar un movimiento que pretendía cancelar la autonomía de la Universidad Nacional. La docencia y la lucha por los ideales ya no garantizan la justicia. La Revolución parece ser más una cátedra académica que una opción de cambio.

El maestro requiere del alumno. ¿Quién es?, ¿podrá acaso acceder al futuro?, ¿recibirá, quizá, los beneficios de la Revolución?

Generalmente, los alumnos son niños y niñas. Sin embargo, en *Maclovia* (1948) José María (Pedro Armendáriz) es un hombre adulto, lo que dramatiza la cuestión. La película se sitúa en el Janitzio de 1914. La tensión entre el México indígena y el que abre la Revolución se deja sentir en todos los detalles.

En una secuencia importante el viejo maestro (Arturo Soto Rangel) está desesperado: no logra que los pequeños indios de calzón y niñas de rebozo, sentados en petates en el suelo, aprendan algo. Tenerlos contra la pared, con orejas de burro no los estimula. El maestro les quiere enseñar el abecedario, pero también hábitos de conducta, y le molesta que Poncianito se arrodille ante él: "¡Cuántas veces les he dicho que no se arrodillen ante nadie!".[73] José María se asoma tímidamente al salón, sombrero en mano: le pide le escriba una carta para su novia. El profesor, cabello cano y arrugado traje obscuro le hace repetirlo en voz alta y le pregunta: "¿por qué no la escribes tú?/ —porque no sé escribir", contesta azorado José María y el profesor aprovecha el ejemplo:

> ¡Ya lo oyeron!, aquí está este pobre analfabeta. Tiene necesidad de escribir una carta y no puede escribir porque no vino

[73] El buen maestro enseña hábitos de conducta: se trata de uniformar las costumbres.

> a la escuela. Tomen ejemplo de él y ¡vean qué duro es llegar a hombre sin saber leer ni escribir! ¡Quedarse hecho un burro es la más terrible de todas las tragedias![74]

José María se va cabizbajo... para volver al otro día, armado con su pizarra y su cuaderno a pedir que le deje asistir a la escuela con los niños. El profesor acepta: "nunca es tarde para aprender", le dice y arenga a todos: "Alguién ha llamado a la puerta demandando luz para su sed de saber".[75]

Decide pronto pasar de la clase de gramática a la de historia patria, para hablar de Morelos. Lo menciona como un arriero indio tarasco (¡) que con su esfuerzo llega a la universidad. Ganó batallas, les dice, pero además:

> [...] dio a México su primer Congreso y su primera Constitución. Fue el primer indígena que se atrevió a desafiar a Europa y el primero, también, que sintió el dolor de México [...] [atrás se oye música y tambores y el profesor se despeina porque está enardecido de fervor patrio]. Ese indio que constituye uno de los más puros arquetipos de México y de América se llamó José María, ¡como tú! [lo señala] ¡José María Morelos y Pavón!

El nuevo alumno sólo alcanza a levantar repetidamente una ceja, tratando de entender qué tiene él que ver con esa historia nacional de la que parece formar parte. Ciertamente la integración de todos los mexicanos era uno de los propósitos de la propuesta educativa de la Revolución.

La escuela es sobria: la educación es siempre solemne. El profesor tiene atrás del escritorio el retrato de Morelos y el pizarrón: sólo hay ángulos rectos en la atmósfera oscura que recuerda las representaciones de los "tipos populares"

[74] Torres Bodet escribía "[...] los indígenas suelen ver con recelo, cuando no con hostilidad, al profesor que, acaso, entiende bien su lenguaje, pero no su sensibilidad y sus tradiciones, sus costumbres, sus júbilos y sus penas". TORRES BODET, 1969, p. 178.

[75] Desde el porfirismo existe preocupación por la educación de los adultos, pero fue con Vasconcelos cuando se le prestó mayor atención. LOYO, 1994, pp. 342 y ss.

en las fotografías del siglo XIX, donde cada oficio aparecía asociado a sus instrumentos. Rosaura tenía en el salón la cuna del bebé huérfano que había adoptado.

José María ganará pronto el primer lugar en la clase y el apoyo del maestro, que interviene en sus asuntos sentimentales para ayudarlo. El profesor debe tener un lugar de respeto en la comunidad a la que enseña hábitos laicos, a respetar a los héroes nacionales y a escribir sus propias cartas. ¿Qué pasaría con José María una vez que hubiera aprendido a ser mexicano?, ¿sería beneficiado con el progreso?

Cuando el filme se sitúa en tiempos de la Revolución el sueño redentor es posible. En *Las abandonadas* (1944), Margarita (Dolores del Río) tiene a su hijo en el internado mientras ella pasa ocho años en prisión, acusada de ser cómplice del general Gómez, de la banda del automóvil gris. Ella soñaba con que su hijo llegara a ser alguien importante, un señor "de ésos que salen retratados en los periódicos". Cuando al fin lo va a recoger, el maestro (Arturo Soto Rangel) la convence de que deje al muchacho ahí, estudiando, y Margarita cede. Tendrá su premio: lo verá en la prensa destacado como un abogado que defiende a los pobres.

Años después la situación es otra. En *Salón México*, de 1948, que se ubica en ese año y lugar, Mercedes (Marga López) ficha y roba en el célebre salón para facilitarle a su hermana la educación en una escuela para señoritas decentes. Tiene claro, y así lo declara, que "de criada o de lo que fuera no podría pagar los gastos del internado".[76] El mundo oscuro de los bajos fondos sostiene al luminoso de la escuela, el futuro promisorio en el que la muchacha se casará con el pretendiente adinerado. No en balde el enamorado y fiel protector de Mercedes, el policía Lupe López (Miguel Inclán) le dice: "cada día entiendo menos lo que pasa en el mundo. Usted teniendo que hacer eso como una ladrona, en cambio los verdaderos ladrones ahí están sueltos. El mundo está patas arriba" y se sorprende de su sacrificio "luchando en lo más bajo para llegar a lo más alto" para "hacer que se logre su hermanita". Durante los años cuarenta hubo mucho

[76] Véase TORRES SEPTIÉN, 1984.

ascenso social y la educación básica se impartía en forma gratuita a un amplio número de mexicanos, pero a Emilio Fernández lo agobia la quiebra del ideal revolucionario respecto a la educación. La escuela que el director presenta ya no es un servicio que cubre el Estado y es necesario el sacrificio personal para lograrlo.

El México que gravita sobre la historia, que merma el progreso y el desarrollo humanos ha ganado terreno. Ni maestros ni alumnos pueden vencer a la inercia.

Balance

Para los años cuarenta el proyecto educativo de la Revolución no es vigente, aunque se mantenga en los discursos y se parezca a la política alfabetizadora de Torres Bodet. En ese momento el "Indio" insiste en sus principios, se mantiene fiel a su idea de un cine con función social y propone una mística educativa que debe su sentido al pasado reciente. El mundo de las ideas y de los símbolos culturales nunca es sincrónico con otros aspectos de la realidad. Cuando por su obsesividad personal (la misma que lo convierte en un autor fílmico) se fosiliza en el caldo de sus valores, éstos devienen residuales, verdaderos rezagos del pasado. Su deseo sincero, no obstante, menguado apenas con los fracasos profesionales, era que su propuesta fuera emergente, abriera nuevos tiempos de justicia y felicidad para sus indios marginados.

Fernández se daba cuenta de que los responsables de la educación nacional no seguían su propuesta, pensaba que equivocaban el rumbo. Valía la pena insistir: el carácter cíclico del tiempo le permitiría volver a encontrarse en el mismo lugar, en el momento oportuno para que sus películas fueran el modelo de los hombres y mujeres del futuro, la cartilla para los gobiernos en el poder. Al fin y al cabo, la paciencia era una de las virtudes de sus protagonistas.

Parecería que el "Indio" había oído a Vasconcelos, cuando confiaba en que: "millones de personas ofrecerán con entusiasmo sus servicios para la lucha contra el analfabe-

tismo".[77] Emilio Fernández parece sentirse el mejor alfabetizador al utilizar un medio de masas "más fuerte que un treinta-treinta". Su cine es didáctico, muestra una escuela primaria henchida de moral patria que procura formar buenos mexicanos, identificados con su nación, respetuosos del civismo y las buenas maneras y alfabetizados. Sin embargo su propuesta contradice la práctica educativa y las políticas que la rigen. Al remitir al espíritu místico o militante de los tiempos previos como solución a un problema vigente, coloca su cine en la posición del fiscal.[78] El director no construye ningún idilio entre sociedad y Estado, que, para serlo, tendría que ostentar como completos y suficientes los logros, sino que se coloca en el ingrato papel de quien pone el énfasis en las carencias y los defectos. La crítica, eso sí, debería hacerse con prudencia, de acuerdo con los modales correctos y oblicuos de sus héroes.

Pese a sus deseos, el carácter crítico de su cine no lo hace subversivo. Tiene dos límites precisos para ello. El primero, es que las películas, pese a su influencia, no modifican por sí mismas a la sociedad, máxime cuando su cine pierde calidad y mercados. El segundo, es su idea de dos Méxicos contradictorios: el del destino y el de la historia. ¿Hasta dónde serían excluyentes? Una lectura de los relatos fílmicos y no sólo de algunas escenas muestra, a lo largo de toda su obra, que si bien Fernández aboga por el triunfo del progreso y la educación (que es su instrumento), la fuerza avasallante de ese México esencial y omnipotente desarma cualquier propósito, por justo y necesario que sea. Al final de cuentas la lucha en la que coloca a sus protagonistas no es de índole social o política, sino cósmica.

Su función crítica se reduce, entonces, a señalar las lacras sociales y a repetir la fórmula salvadora. En cambio, pese a lo envejecido tanto de su propuesta como de su cine, el problema de fondo, el de sus protagonistas luchando por construir su propia vida en un mundo adverso, hace

[77] "Discurso en Apizaco, Tlaxcala" (1928), VASCONCELOS, 1950, p. 77.

[78] *Río Escondido* era un "Yo acuso al cáncer que existe en la vida de México". TUÑÓN, 1987, p. 78.

que sus películas expresen un problema humano que sigue siendo contundente. Su cine ayuda a entender las ideas de la primera mitad del siglo XX y nos conmueve con algunos problemas del final del milenio.

REFERENCIAS

BRAVO UGARTE, José

1996 *La educación en México (...-1965). Con una introducción sobre la educación en el mundo.* México: Jus, «México Heróico, 51».

CARDIEL REYES, Raúl

1981 "El periodo de conciliación y consolidación. 1946-1958", en SOLANA, CARDIEL REYES y BOLAÑOS, pp. 327-357.

FELL, Claude

1989 *José Vasconcelos. Los años del águila.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

GALVÁN DE TERRAZAS, Luz Elena

1982 *El proyecto de educación pública de José Vasconcelos. (Una larga labor de intentos reformadores.)* México: Centro de Investigación de Estudios Superiores en Antropología Social, «Cuadernos de La Casa Chata, 58».

GARCÍA RIERA, Emilio

1987 *Emilio Fernández. 1904-1980.* Guadalajara: Centro de Investigaciones y Enseñanzas de Cinematografía-Universidad de Guadalajara.

Historia

1994 *Historia de la alfabetización y la educación de adultos en México.* México: Secretaría de Educación Pública-El Colegio de México.

ITURRIAGA, José E.

1981 "La creación de la Secretaría de Educación Pública", en SOLANA *et al.*, pp. 157-165.

KNAUTH, Josefina Zoraida de

1965-1966 "Historia de la educación", en *Historia Mexicana,* XV:2-3 (58-59) (oct.-mar.), pp. 291-309.

KNIGHT, Alan

1994 "Popular Culture and the Revolutionary State in México, 1910-1940", en *The Hispanic American Historical Review*, LXXIV:3 (ago.), pp. 393-444.

LARROYO, Francisco

1964 *Historia comparada de la educación en México.* México: Porrúa.

LOYO, Engracia

1984 "Lectura para el pueblo", en *Historia Mexicana*, XXXIII:3 (131) (ene.-mar.), pp. 298-345.

1985 *La Casa del Pueblo y el maestro rural mexicano.* México: Secretaría de Educación Pública-Ediciones El Caballito, «Biblioteca Pedagógica».

1994 "Educación de la comunidad, tarea prioritaria, 1920-1934", en *Historia*, 2, pp. 341-406.

MATUTE, Álvaro

1981 "La política educativa de José Vasconcelos", en SOLANA *et al.*

"Mauricio Magdaleno"

1976 "Mauricio Magdaleno", en MEYER, pp. 25-36.

MEYER, Eugenia (coord.)

1976 *Testimonios para la historia del cine mexicano.* México: Cineteca Nacional, vol. III, «Cuadernos de la Cineteca».

MONROY HUITRÓN, Guadalupe

1975 *Política educativa de la Revolución (1910-1940).* México: Secretaría de Educación Pública, «SepSetentas, 203».

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (comp.)

1992 *Le cinema mexicain.* París: Centre Georges Pompiduou.

RABY, David L.

1974 *Educación y revolución social en México (1921-1940).* México: Secretaría de Educación Pública, «SepSetentas, 141».

REYES, Aurelio de los

1993 *Cine y sociedad en México. 1896-1930.* vol. II. *Bajo el cielo de México. (1920-1924.)* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

ROBLES, Martha

1977 *Educación y sociedad en la historia de México.* México: Siglo Veintiuno Editores.

SOLANA, Fernando, Raúl CARDIEL REYES y Raúl BOLAÑOS (coords.)

1981 *Historia de la educación pública en México.* México: Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica.

TORRES BODET, Jaime

1969 *Años contra el tiempo. Memorias.* México: Porrúa.

TORRES SEPTIÉN, Valentina

1984 "Algunos aspectos de las escuelas particulares en el siglo XX", en *Historia Méxicana,* XXXIII:3 (131) (ene.-mar.), pp. 346-377.

1994 "En busca de la modernidad. 1940-1960", en *Historia,* II, pp. 469-528.

TUÑÓN, Julia

1987 *En su propio espejo. Entrevista con Emilio "El Indio" Fernández.* México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, «Correspondencia».

1992 "Un regard derrière les grilles", en PARANAGUÁ pp. 205-217.

1993 "Between the Nation and Utopia: The Image of México in the Films of Emilio '"Indio"' Fernández", en *Studies in Latin American Popular Culture.* University of Arizona-University of Minesotta-Morris, vol. 20.

VASCONCELOS, José

1950 *Discursos. 1920-1950.* México: Botas.

VAUGHAN, Mary Kay

1982 *Estado, clases sociales y educación en México.* México: Secretaría de Educación Pública, 2 vols., «Sep/80, 28».

VÁZQUEZ DE KNAUTH, Josefina

1970 *Nacionalismo y educación en México.* México: El Colegio de México, «Centro de Estudios Históricos. Nueva Serie, 9».

RESÚMENES*

María Esther PÉREZ SALAS C.: *Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos*

En este artículo se aborda el proceso externo que influyó de manera decisiva en la edición de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, representado por el movimiento romántico europeo. En especial se analiza el desarrollo del costumbrismo de corte romántico que generó una serie de publicaciones ilustradas cuyo tema central fue el de los tipos populares, que influyó en la producción literaria y gráfica de México durante la primera mitad del siglo XIX. Asimismo, se hace notar que el modelo impuesto por Inglaterra, Francia y España, en el que la imagen y el texto constituyeron un binomio indisoluble para el tratamiento de los tipos, se aplicó en nuestro país con ciertas modificaciones, lo cual confirió a la edición mexicana de 1854 una especificidad que la distingue de las publicaciones homólogas que le antecedieron.

Daniela MARINO: *Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual y la política en México, 1870-1919*

Este trabajo se divide en dos apartados, cada uno de los cuales es una aproximación metodológica para el análisis histórico de la fotografía sobre los sectores populares. Son dos acercamientos

* Todos los resúmenes y abstracts de este número fueron traducidos por Lucrecia Orensanz.

diferentes, pues si el primero de ellos analiza la incorporación de la fotografía a un ritual de profundas raíces en el catolicismo popular —el velorio de niños o "angelitos"—, el segundo dirige una mirada completamente ajena y, por tanto, estigmatizante sobre el mundo de la política de los grupos subalternos, en este caso particular sobre el zapatismo como oposición armada al sistema de dominación imperante.

Considero útil confrontar las diferentes perspectivas de estudio que en última instancia confluyen en un análisis semántico de la imagen, completamente integrado a un análisis histórico social.

Alberto DEL CASTILLO TRONCOSO: *Entre la criminalidad y el orden cívico: imágenes y representaciones de la niñez durante el porfiriato*

La influencia que la imagen ha adquirido en todos los ámbitos de la cultura todavía no se refleja como es debido hoy día en los estudios de investigación histórica. La mayor parte de los trabajos siguen girando en torno a la documentación escrita, y lo iconográfico sirve, en el mejor de los casos, como simple ilustración.

A partir del último cuarto del siglo pasado, en los soportes destinados para la escritura, como la prensa, las revistas y los magazines, la imagen fotográfica irrumpe con una gran fuerza, complementando el universo de las palabras y en ocasiones incluso desplazándolo. Con la fotografía se pretendía construir una representación exacta y objetiva de la realidad, una prueba testimonial acompañada de la aureola de prestigio de la ciencia y la ilusión de progreso características de las sociedades occidentales de finales del siglo pasado.

Los inicios de este importante proceso coincidieron y se vincularon en forma por demás estrecha con un incremento cualitativo en los intereses y preocupaciones del Estado respecto a la infancia, particularmente notables en la educación y la pedagogía, la pediatría y la higiene infantil.

En este artículo se plantean y cuestionan dos líneas de investigación que recuperan, analizan e interpretan una rica y significativa documentación iconográfica de carácter hemerográfico relacionada con dos áreas concretas de la problemática de la niñez capitalina que merecieron la acción institucional del Estado porfiriano, que fueron de alguna manera complementarias: el control y represión de la delincuencia infantil y la recuperación cívi-

ca de los niños como futuros ciudadanos. Si la primera nos permite constatar que los cuerpos infantiles se convirtieron en objetos de estudio susceptibles de proporcionar verdades científicas para la época, la segunda abre un espacio de reflexión para analizar en qué medida el acto cívico de imaginar a los ciudadanos en el siglo XIX pasaba por un proceso de diferenciación de la infancia como una etapa clave para construir los nuevos valores.

Jorge L. Lizardi Pollock: *Imaginar el 98: iconografía mexicana de la guerra hispano-cubano-estadounidense*

Ante la guerra hispano-cubano-estadounidense de 1898 el régimen porfirista asumió, o mejor, articuló una neutralidad imaginaria, ya que esta postura mostró múltiples fisuras. En un contexto incierto, la prensa sirvió de foro para la confrontación de las ideas que respecto a la guerra se esgrimieron mediante textos e imágenes: argumentos que fueron menos que neutrales. A todas luces, la neutralidad oficial, declarada enérgicamente por Porfirio Díaz, fue violada por la ilustración gráfica así como por los artículos que le acompañaban. En ellos se encontró un campo hábil dónde representar los cables telegráficos, acomodados a los imaginarios políticos del México porfiriano.

Este ensayo aborda destacadas formas de representar la guerra. Representaciones en cuyo fondo subyacía un punto más complejo que la simpatía o la antipatía por España y Estados Unidos: la cuestión de la identidad nacional. Por ésta, algunos llegaron incluso a asumir con vehemencia la representación del conflicto, y convirtieron a la prensa en trinchera de combate transfiriendo así a México la guerra que se libraba en el Caribe y en las Filipinas. Monárquicos o agachupinados, republicanos, liberales y hasta anarquistas, hicieron su guerra interna de identidades. Es decir, la capital fue escenario de un "98 mexicano" en donde los radicalismos, con el pretexto y el contexto de la guerra, construyeron en sus periódicos, imágenes intestinas de un México paradójico. Para estos sectores, encarnados magistralmente por voces como las de *El Hijo del Ahuizote* y *El Correo Español*, la postura que el gobierno de México debía asumir estaba vinculada estrechamente con la idea de la identidad que cada uno de ellos pretendía hacer valer. Es decir, el conflicto en México asumió, entre otras, la forma del puntiagudo y no resuelto asunto sobre la naturaleza y la esencia de "lo nacional".

Judith DE LA TORRE RENDÓN: *Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa gráfica del porfiriato*

El presente texto se aboca al análisis de las imágenes fotográficas de la élite porfirista que aparecieron en la prensa gráfica de 1891-1910. Su objetivo es mostrar cómo los magazines ilustrados de aquel momento a la par que proyectaban una imagen del orden y progreso también difundían el bienestar y relajamiento del que gozaban los grupos sociales privilegiados. De igual manera apuntalan algunos lineamientos la estrecha vinculación entre estas temáticas fotográficas y los adelantos y conceptos propios de la fotografía así como con los correspondientes a los reportajes de la prensa.

Rebeca MONROY NASR: *Enrique Díaz y fotografías de actualidad. (De la nota gráfica al fotoensayo)*

En este artículo se expone una parte de nuestra historia fotográfica, así como algunos aspectos de su desarrollo como género periodístico y artístico. Se rescata la imagen de Enrique Díaz Reyna como un personaje representativo del gremio de los reporteros gráficos, por sus características técnicas, formales y conceptuales; herramientas con las cuales abrió importantes veredas e innovadoras propuestas gráfico-estéticas. Se presentan aquí algunas gamas de trabajo de este reportero gráfico desde los años veinte hasta los cuarenta en la ciudad de México. Como hilo conductor de su vasta obra se revisan varias propuestas que realizó conforme su estilo fue madurando. Esas categorías de análisis son: la nota gráfica en un primer momento, la recreación del fotorreportaje posteriormente, y al final, sus incursiones con el fotoensayo. De esta manera, se enfoca, de modo particular, el lenguaje visual de Díaz Reyna, que muestra signos de una modernidad que para su época fue distintiva y propia, y que a su vez permite comprender una parte sustancial de la transición a un fotoperiodismo contemporáneo y con tintes meramente nacionales.

Julieta Ortiz Gaitán: *Arte, publicidad y consumo en la prensa. Del porfirismo a la posrevolución*

La imagen publicitaria constituye un medio eficaz y persuasivo de comunicación visual. Valiéndose de los medios masivos e integrada en los mecanismos del consumo, se ha establecido en las modernas sociedades como parte de una iconografía cotidiana que ha incidido, a su vez, en los lenguajes del arte del siglo XX. Este trabajo enfoca la importancia de la imagen publicitaria en la prensa mexicana, a lo largo de su desarrollo histórico y social, enfatizando sus valores plásticos y su relevancia como documento histórico en el contexto de las artes visuales de México. En su carácter documental aporta valiosa información, dado que se ubica en un periodo rico en acontecimientos históricos y transformaciones sociales, que abarca el auge del porfiriato, la revolución iniciada en 1910 y las fases posrevolucionarias hasta fines de la década de los años treinta. Como sujeto de estudio, la imagen publicitaria ha establecido su propia periodicidad y las cualidades formales y estéticas que la caracterizan en el universo cronológico analizado.

Julia Tuñón Pablos: *Una escuela en celuloide. El cine de Emilio "Indio" Fernández o la obsesión por la educación*

Emilio "Indio" Fernández es el director cinematográfico que mejor expresa las ideas del nacionalismo, y especialmente durante las décadas de 1940 y 1950 propone en imágenes fílmicas un proyecto de país que tiene en la educación una de sus piezas clave. La influencia de los educadores de los años veinte y treinta, particularmente de José Vasconcelos, es palpable en su cine.

En este trabajo se examinan las propuestas del "Indio" en torno al tema de la educación y su manera de plasmarlas en celuloide, analizando algunos de sus filmes. Sus películas ayudan a entender los símbolos culturales y las ideas acerca del nacionalismo y de la educación en la primera mitad del siglo XX.

ABSTRACTS

María Esther PÉREZ SALAS C. *The Genealogy of* Los mexicanos pintados por sí mismos

This article deals with the external process that decisively influenced the publishing of *Los mexicanos pintados por sí mismos* [Mexicans portrayed by themselves], represented by the European romantic movement. It analyzes particularly the development of the literary style of *costumbrismo* in its more romantic vein, which generated a series of illustrated works whose central theme were popular groups, and which influenced Mexican literary and graphic production during the first half of the nineteenth century. The article also notes that the model imposed by England, France and Spain, where image and text became an indissoluble binomial in the treatment of popular groups, was applied in our country with certain changes, which gave the 1854 Mexican edition a specificity that distinguishes it from its previous homologues.

Daniela MARINO: *Two Ways of Looking at the Popular Sectors: Photography of Ritual and Politics in México, 1870-1919*

This work is divided into two sections, each one consisting of a different methodological approach to the historical analysis of the portrayal of low classes. The two approaches differ in that whereas the first one analyzes how photography was incorporated into a ritual deeply rooted in popular Catholicism —the vigil

of children or *angelitos* ("little angels")—, the second one deals with a completely alien, and therefore stigmatizing, vision of the subordinate group's political world, which in this particular case is *zapatismo* as an armed opposition to the dominating system.

In any case, Y find it useful to confront the different perspectives, which eventually converge in a semantic image analysis, completely integrated into a social historical analysis.

Alberto DEL CASTILLO TRONCOSO: *Between Criminality and Civic Order: Images and Representations of Childhood during the Porfirian Period*

The influence that images have acquired in all aspects of culture has not been adequately reflected in historical research. Most works still revolve around written documents, while iconographic ones serve, at best, as simple illustrations.

In the last quarter of the nineteenth century, photographic images broke with great strength into the structures designed for writing, such as newspapers, reviews and magazines, completing the universe of letters, and sometimes even invading it. Photography was supposed to build an exact and objective representation of reality, a testimony haloed by the prestige of science and the illusion of progress characteristic of late-eighteenth century Western societies.

The beginning of this important process concurred and related very closely with a qualitative increase in the State's interest and concern for childhood, particularly visible in education, pedagogy, pediatry and child hygiene.

This article sets forth and supports two lines of research that rescue, analyze and interpret a rich and meaningful iconographic documentation from newspapers, in relation with two concrete México City childhood problems that required the Porfirian State's institutional action and that were somewhat complementary: the control and repression of childhood delinquency, and the civic recruitment and recovery of children as future citizens. While the first one proves how infantile bodies became study objects capable of offering scientific truths for their time, the second one opens a reflection on how the civic act of imagining the nineteenth-century citizens passed through a process of differentiating childhood as a key stage in the construction of new values.

Jorge L. Lizardi Pollock: *Imagine '98: Mexican Iconography of the 1898 Spanish-Cuban-U.S. War*

What the Porfirian government assumed —or, rather, articulated— towards the 1898 Spanish-Cuban-North American war was an imaginary neutrality, for this position suffered multiple schisms. In an uncertain context, the press became a forum for confronting ideas about war developed through texts and images: arguments that were anything but neutral. Evidently, the official neutrality declared emphatically by Porfirio Díaz was violated by both graphic illustrations and their corresponding articles. These illustrations became a skillful way to represent telegraphic cables, adjusted to the imaginary politicians of Porfirian México.

My essay studies some relevant forms of representing war, representations that after all, were directed to something much more complex than sympathy or aversion towards Spain or the United States: national identity. For this reason, some even became impassioned representatives of the conflict, turning the press into a battleground, and transferring to México the war that was going on in the Caribbean and the Philippines. Monarchists or *gachupines* (Spaniards), republicans, liberals, and even anarchists, they all fought their internal war of identities. México City became the stage of a "Mexican '98", where radicalisms, under the excuse and context of the war, built in their newspapers intestine images of a paradoxical México. According to these sectors, embodied brilliantly in voices such as *El Hijo del Ahuizote* and *El Correo Español*, the Mexican government should have assumed a position closely related to the idea of identity claimed by each one of them. That is, the conflict in México adopted the form, among others, of the sharp and unsettled question of the nature and essence of "the national".

Judith de la Torre Rendón: *The fotographic Images of Mexican Society in Porfirian Graphic Press*

This text analyzes the photographic images of the Porfirian elite that appeared in the 1891-1910 graphic press, seeking to demonstrate how the illustrated magazines of that time both projected an image of order and progress, and divulged the well-being and relaxation of the more privileged social groups. It also outlines a clo-

se relation between these photographic themes and the progress and concepts particular of both photography and press reports.

Rebeca Monroy Nasr: *Enrique Díaz and* Fotografías de Actualidad. *(From Graphic Notes to Photo-essays)*

With "Enrique Díaz and *Fotografías de Actualidad.* (From Graphic Notes to Photo-essays)", the author presents part of our photographic history, as well as some aspects of its development as a form of journalism and of art. She rescues the figure of Enrique Díaz Reyna as representative of the union of graphic journalists, due to his technical, formal and conceptual traits, all of them tools with which he opened important paths and innovative graphical and aesthetic proposals. This essay presents some aspects of the graphic journalist's work in México City, from the twenties to the forties. As a guide to the photographer's extensive work, the author reviews some of the proposals he made as his work became more mature: first, the graphic note, later, recreating the photo-reportage, and finally, exploring with photo-essays. Thus, attention is centered particularly on Díaz Reyna's visual language, where the signs of a distinctive modernity appropriate of his time allow us to understand a substantial part of the transition towards a contemporary and truly national photojournalism.

Julieta Ortiz Gaitán: *Art, Advertising and Consumption in Porfirian to Post-Revolution Press*

The advertisement image is a efficient and convincing means of visual communication. Through mass media and consumption mechanisms, modern societies establish this image as part of a daily iconography that, in turn, has influenced twentieth-century artistic languajes. This work centers on the importance of the advertisement image in Mexican press, through its historical and social development, emphasizing its plastic values and importance as historical document, in the context of Mexican visual arts. As a document, the advertisement image offers valuable information, for it appears in a period full of historical events

and social transformations: from the Porfirian splendor, through the revolution that began in 1910 and the post-revolutionary years, to the late thirties. As a study subject, the advertisement image has established its own periodicity, as well as the formal and aesthetic qualities that characterize it in the chronological universe analyzed here.

Julia Tuñón Pablos: *A School on Celluloid. The Films of Emilio "Indio" Fernández or the Obsession for Education*

Emilio "Indio" Fernández is the film director who has best expressed the ideas of nationalism, and who proposed, during the forties and fifties and through cinematographic images, a project of nation where education was the key element. The influence of the 20's and 30's educators, specially that of José Vasconcelos, is clearly felt in his movies.

By reviewing some of his films, this work analyzes "el Indio's" educational proposals and his ways of expressing them on celluloid. His films help to understand the cultural symbols and ideas about nationalism and education during the first half of the twentieth century.

PUBLICACIONES RECIBIDAS

Armando C. Alonzo: *Tejano Legacy. Rancheros and Settlers in South Texas, 1734-1900.* Albuquerque: University of New México Press, 1998, ISBN 0-8263-1866-5.

Berta Ares Queija: *Tomás López Medel. Trayectoria de un clérigo-oidor ante el nuevo mundo.* Guadalajara: Institución Provincial de Cultura, 1993, ISBN 84-87791-14-X.

Adrián A. Bantjes: *As if Jesús Walked on Earth. Cardenismo, Sonora, and the Mexican Revolution.* Delaware: SR Books, 1998, ISBN 0-8420-2653-3.

Jacinto Barrera Bassols: *Pesquisa sobre un estandarte. Historia de una pieza de museo.* México: Sin Filtro, 1995, s. ISBN.

Thomas Calvo, Brian C. Connaughton, Águeda Jiménez Pelayo: *Visiones de Guadalajara. En homenaje a Jorge Dipp.* México: El Colegio de Jalisco, 1996, ISBN 968-6142-63-0.

Sonia Corcuera de Mancera: *Voces y silencios en la historia. Siglos xix y xx.* México: Fondo de Cultura Económica, 1997, ISBN 968-16-5149-9.

Alexandre von Humboldt: *Essai Politique. Sur le royaume de la nouvellé-espagne du Mexique.* París: Centre National des Lettres, 2 vols., 1997, ISBN 2-909365-12-3.

Thomas J. Ferraro (comp.): *Catholic Lives, contemporary América.* Durham y Londres: Duke University Press, 1997, s. ISBN.

Ignacio M. García: *Chicanismo. The Forging of a Militant Ethos among Mexican Americans.* Arizona: The University of Arizona Press, 1997, s. ISBN.

Clara GARCÍA AYLUARDO y Manuel RAMOS MEDINA (coords.): *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano.* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Centro de Estudios de Historia de México-Universidad Iberoamericana, 1997, ISBN 968-859-305-2.

Pilar GONZALBO AIZPURU: *Género, familia y mentalidades en América Latina.* San Juan, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1997, ISBN 0-8477-0233-2.

Serge GRUZINSKI: *Los caminos del mestizaje.* México: Centro de Estudios de Historia de México, 1996, s. ISBN.

Virginia GUEDEA: *La insurgencia en el departamento del norte. Los llanos de Apan y la sierra de Puebla 1810-1816.* México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Dr. José María Luis Mora, 1996, ISBN 968-36-5005-8.

Guillermo Prieto: político liberal y ministro de Hacienda. México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1997, s. ISBN.

Rebecca HORN: *Postconquest Coyoacán. Nahua-Spanish Relations in Central México, 1519-1650.* Stanford, California: Stanford University Press, 1997, ISBN 0-8047-2773-2.

Álvaro MATUTE, Evelia TREJO, Brian CONNAUGHTON (coords.): *Estado, Iglesia y sociedad en México. Siglo* XIX. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Miguel Ángel Porrúa, 1995, ISBN 968-842-539-7.

Kieran MCCARTY (coord.): *A Frontier Documentary. Sonora and Tucson, 1821-1848.* Arizona: The University of Arizona Press, 1997, s. ISBN.

Edward H. MOSELEY y Paul C. CLARK, Jr.: *Historical Dictionary of The United States-Mexican War.* The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Md., & Londres, 1977, ISBN 0-8108-3334-4.

Patricia OSANTE: *Orígenes del Nuevo Santander 1748-1772.* México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma de Tamaulipas, 1997, ISBN 968-36-5821-0.

Ricardo PÉREZ MONTFORT (coord): *Hábitos, normas y escándalo. Prensa, criminalidad y drogas durante el porfiriato tardío.* México: Plaza y Valdés, 1997, ISBN 968-856-558-X.

Presencia de Agustín Yáñez en la biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1997, s. ISBN.

Primer Coloquio Internacional de Archivos y Bibliotecas Privados. México: Asociación Mexicana de Archivos y Bibliotecas Privados, A.C., 1987, ISBN 968-7980-00-1.

Noemí QUEZADA: *Sexualidad, amor y erotismo. México prehispánico y México colonial.* México: Universidad Nacional Autónoma de México-Plaza y Valdés, 1996, ISBN 968-856-467-2.

Jaime E. RODRÍGUEZ O.: *The Origins of Mexican National Politics, 1808-1847.* Delawere: SR Books, 1997, s. ISBN.

Jaime E. RODRÍGUEZ O. y Kathryn VINCENT (coords.): *Common Border, Uncommon Paths. Race, Culture, and National Identity in U.S.-Mexican Relations.*

Jaime E. RODRÍGUEZ O. y Kathryn VINCENT (coords.): *Myths, Misdeeds, and Misunderstandings. The Roots of Conflict in U.S.-Mexican Relations.* Delawere: SR Books, 1997, s. ISBN.

Friedrich E. SCHULER: *México Between Hitler and Roosevelt. Mexican Foreign Relations in the Age of Lázaro Cárdenas, 1934-1940.* Albuquerque: University of New México Press, 1998, ISBN 0-8263-1851-7.

Lawrence J. TAYLOR y Maeve HICKEY: *The road to México.* Tucson: The University of Arizona Press, 1997, ISBN 20100999897654321.

José VELASCO TORO (coord.): *Santuario y región. Imágenes del Cristo negro de Otatitlán.* México: Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad de Veracruz, 1997, ISBN 968-834-421-4.

Silvestre VILLEGAS REVUELTAS: *El liberalismo moderado en México, 1852-1864.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, ISBN 968-36-5999-3.

Luis VILLORO: *Los grandes momentos del indigenismo en México.* México: El Colegio de México-El Colegio Nacional-Fondo de Cultura Económica, 1996, ISBN 968-16-4451-4.

Anuario del IEHS 13

1988

Instituto de Estudios Histórico Sociales «Prof. Juan Carlos Grosso»

IEHS
Facultad de Cs. Humanas
Universidad Nacional del Centro
Pinto 399 - (7000) Tandil
Telfax: (293) 45683
E-mail: areguera@fch.unicen.edu.ar

ISSN: 1405-1060

política y gobierno

vol. V, núm. 1, México, primer semestre de 1998

ARTÍCULOS

ENSAYOS Y AVANCES

ESTUDIOS BIBLIOGRÁFICOS



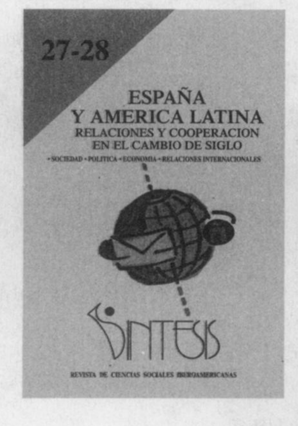
CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA ECONÓMICAS CIDE

REVISTA SINTESIS Nº 27-28

ESPAÑA Y AMERICA LATINA. RELACIONES Y COOPERACION EN EL CAMBIO DE SIGLO

Uno de los objetivos fundacionales de la Asociación de Investigación y Especialización sobre Temas Iberoamericanos (AIETI) y en especial de esta revista, es la promoción de las relaciones académicas entre España y los países iberoamericanos. Sin embargo, desde su creación en 1987, SINTESIS no había dedicado hasta ahora ningún número monográfico a las relaciones entre España y América Latina. La publicación de este número nos ofrece la ocasión de aportar algo a la conmemoración del centenario de "1898", cuando América Latina se independiza definitivamente de España, y se inicia un largo proceso de normalización de las relaciones hispano-latinoamericanas. Asimismo, la cercanía del fin de siglo y el vacío existente en la literatura académica brindan una excelente oportunidad para reflexionar sobre el pasado, el presente y el futuro de estas relaciones. En este sentido, estamos convencidos de que la atención científica y el análisis son factores importantes para asegurar la continuidad de este tema en la agenda política. Esperamos que este número especial contribuya a este fin.

Indice



Deseo que me envíen ___ ejemplar/es del Nº 27/28 de la revista SINTESIS, al precio unitario de 2.500 pts. (US$ 40 para el extranjero). El pago será mediante ___ talón bancario adjunto (a nombre de REVISTA SINTESIS) o contra reembolso (sólo para España).

☐ Deseo Suscribirme a SINTESIS a partir de éste número. Envíenme información

Nombre.. Teléfono..........................
Dirección..
Población.. D. P..........................
Provincia.. País..........................

Enviar a: AIETI
Claudio Coello 101, Bajo C - 28006 Madrid
Tel. (+34 91) 577 06 40 - Fax. (+34 91) 576 30 70 - email: aieti@lix.intercom.es

NORMAS DE LA REDACCIÓN

1. Los autores enviarán DOS ejemplares de su colaboración: una en papel y otra en diskette de 3'5 (versión W.P. 5.1 o superior, o Word para Windows).

2. Los textos (incluyendo resúmenes de 100 palabras como máximo, en inglés o español, notas, citas y referencias bibliográficas) deberán estar mecanografiados en negro, a doble espacio, en papel tamaño carta (21.5 × 28 cm), con márgenes de 3 cm en los cuatro lados, y con paginación consecutiva.

3. Todas las ilustraciones y gráficas deben estar preparadas para reproducción y numeradas consecutivamente. Irán en páginas separadas y su colocación en el texto se deberá indicar con claridad.

4. Los cuadros y tablas se numerarán de modo consecutivo y su colocación en el texto se señalará claramente. Cuando su extensión lo requiera irán en páginas aparte.

5. Las notas se reducirán al mínimo, siguiendo el formato establecido por *Historia Mexicana*. Las notas irán al final del texto, con paginación corrida, antes de la bibliografía; estarán numeradas de manera consecutiva con números arábigos volados.

6. Todas las siglas y referencias que aparezcan mencionadas se incluirán completas al final del texto, en orden alfabético, en la sección de SIGLAS Y REFERENCIAS; la paginación será corrida. En todos los casos se deberá seguir el formato ya establecido por *Historia Mexicana*.

7. En todos los artículos se deberán indicar muy claro al comienzo del texto, a la derecha, después del título, el nombre del autor y el de la institución a la que pertenece. En los testimonios, notas, reseñas, etc., estos datos se colocarán al final del texto, a la derecha.

8. No se admitirá ninguna colaboración que no se atenga a estas *Normas*.

9. La redacción acusará recibo de los originales en un plazo de quince días hábiles a partir de su recepción. La aceptación de cada colaboración dependerá de la evaluación de dos especialistas anónimos. De acuerdo con ésta, la redacción decidirá sobre la publicación e informará a los autores en un plazo menor de un año.

10. Para evitar costos extra de impresión, no se aceptará ningún cambio en el texto después de aprobada la colaboración.

11. En ningún caso se devolverán los trabajos recibidos por *Historia Mexicana*.

12. Las colaboraciones se aceptarán también en *diskette*, dentro del programa de *Word Perfect*, versión 5.1 (compatible con IBM), siempre que se cumpla con las normas aquí establecidas. En todos los casos se deberá anexar una copia impresa del texto completo.

ADVERTENCIA: se solicita que las editoriales y los autores que deseen enviar libros para reseña, lo hagan a la Redacción de la revista. Para tal fin se requieren DOS ejemplares de cada libro. Toda obra aparecerá citada anualmente en una lista de PUBLICACIONES RECIBIDAS.

Graciela San Juan, secretaria, colaboró en la preparación de este número.

DE PRÓXIMA APARICIÓN

Salvador Cárdenas: *La construcción del imaginario social "República representativa" en la folletería mexicana: 1856-1861*

Eitan Ginsberg: *Abriendo nuevos surcos: ideología, política y labor social de Lázaro Cárdenas en Michoacán, 1928-1932*

Marco Antonio Landavazo: *La fidelidad al Rey. Donativos y préstamos novohispanos para la guerra contra Napoleón*

Ismael Ledesma y Ana Barahona: *Alfonso Luis Herrera e Isaac Ochoterena: la institucionalización de la Biología en México*